

MANUEL JOSÉ RAMOS ORTEGA



ESTUDIOS DE LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

860.09"19"

RAM
est

R.42130



TC
RAM

Estudios de Literatura Española Contemporánea

Manuel José Ramos Ortega



SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CADIZ
1991



Diseño de portada: Juan Gómez Macías

Copyright: UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.
I.S.B.N.: 84 - 7786 - 044 - 0
Depósito Legal: 533/91
Imprime: Imprenta Repeto - Cádiz.

*A Rafael Alberti, luz y memoria
de este nuestro siglo veinte que ahora
acaba.*

Todo vuelve otra vez vivo a la mente,
Irreparable ya con el andar del tiempo...

Luis Cernuda, *Como quien espera el alba*



Presentación

Durante estos últimos años he dedicado mis esfuerzos a investigar distintos aspectos de nuestra Literatura Contemporánea. Fruto de este trabajo, casi sistemático, es el libro que ahora presento: *Estudios de Literatura Española Contemporánea* que tiene dos partes bien diferenciadas. La primera parte está dedicada a la narrativa. Así he dedicado sendos estudios a dos novelas españolas contemporáneas: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, y *La infancia*, de Mercedes Fórmica. En el primero de estos dos capítulos he tratado de aplicar las teorías del análisis semiótico o semiológico. Diré que en este apartado mi trabajo es deudor de *La Teoría General de la novela. Análisis semiológico de «La Regenta»*, de Carmen Bobes, a la que quiero agradecer, públicamente, sus prácticos y sabios consejos que me fueron de enorme utilidad para la mejor fundamentación de mis propias conclusiones. En cuanto al capítulo dedicado a *La infancia* de Mercedes Fórmica, como ya digo en la introducción correspondiente, es otra forma de aproximarse —esta vez desde la sociología literaria— al texto narrativo.

La segunda parte del libro incorpora tres estudios distintos dedicados a la poesía y prosa poética de dos autores del 27. Así, «Realidad y leyenda de Luis Cernuda», indaga en la génesis de la prosa literaria del poeta sevillano. Se trata de una ampliación de ciertos detalles y aspectos del libro *Ocnos*

que no pude perfilar en la monografía que le dediqué en el año 1982. El segundo estudio trata de situar al poeta de *La Realidad y el Deseo* en la trayectoria poética de nuestra época. Por fin, «Primera voz de Pedro Salinas», es una revisión de la primera etapa poética del autor de *Presagios*. Si me he decidido a reunir todos estos trabajos en un volumen es porque pienso que, aparte de tener todos un mismo denominador: la poesía y la prosa española contemporánea, pueden ser de utilidad para alumnos y estudiosos de Filología Hispánica que estén ahora cursando los distintos programas académicos de las Facultades de Letras, o hayan emprendido sus primeros trabajos de investigación. Léanse pues estos *Estudios* como aproximación o sugerencias de lecturas que el autor hace sobre distintos aspectos de nuestra Literatura Española Contemporánea.

Universidad de Cádiz, 1990

PARTE PRIMERA

*En el texto de la novela: Estudio semiológico de
«Entre visillos»,
de Carmen Martín Gaité.*

«Estos seres no pueden realizar grandes hazañas, ni aventuras fuera de lo común. «Peripecias humanas simples» son las que diariamente ejecutan estos hombres, que viven a nuestro lado, que son como nosotros. Nada de historias artificiales, complicadas, ni asombrosas. El drama de los actos cotidianos, de los actos repetidos todos los días hasta el infinito. Esto es lo que estos hombres deben hacer: lo que hacen siempre».

(L. González Egido, *Bardem*, p. 23)

Estábamos remotos
chupando caramelos,
con tantas estampitas y retratos
y tanto ir y venir y tanta cólera,
tanta predicción y tantos muertos
y tanta sorda infancia irremediable.

(José Angel Valente).

O. Introducción

0.1. Justificación de un tema.

Es cierto que la novela española de posguerra, y más concretamente la llamada generación del medio siglo, posee hoy un buen número de estudios críticos que la han abordado desde distintas perspectivas (Martínez Cachero: 1985). Sin embargo, no es menos cierto, que hay todavía autores, entre la larga nómina que la componen, que no han merecido todavía la atención suficiente por parte de la crítica especializada.

Este es el caso de la autora que nos ocupa: Carmen Martín Gaité, cuya obra posee, a mi juicio, la entidad y la categoría suficiente para ocupar un lugar destacado en el panorama español de la novela contemporánea.

Entre su producción sobresale un título que es el que ha merecido nuestra atención: *Entre visillos*. Esta novela, que fue premio «Nadal» en 1957, reúne una serie de aspectos que han influido decisivamente para tomarla como objetivo de nuestro estudio.

En primer lugar, y por encima de cualquier otra consideración, su calidad literaria. Esto, naturalmente, no lo digo yo,

sino que han sido críticos anteriores a mí, y con más autoridad profesional, quienes han emitido juicios muy favorables sobre ella. Pero, además, *Entre visillos* es una novela magnífica representante de una tendencia estética capital en el desarrollo de nuestra narrativa contemporánea: el neorrealismo u objetivismo. Todavía podríamos argüir una tercera razón, en cierta forma derivada del argumento anterior: *Entre visillos* es un fiel testimonio histórico de la España de posguerra. Lukacs lo decía así: «La novela es epopeya de un mundo sin dioses... un mundo abandonado por Dios». La sociedad reflejada en la novela de C. Martín Gaité es una sociedad desmoralizada que ha abandonado todo proyecto de futuro. Sus personajes son el más fiel reflejo de esta sociedad sin esperanza. Entre todos estos personajes la única que parece conservar aún su fe en el futuro es una chica joven: Natalia. Pero precisamente su condición de mujer en la España de los cuarenta, y en una pequeña capital de provincia, dificultan aún más su realización como persona y sus proyectos de futuro.

Todas estas razones, aparte –por qué no decirlo– de una simpatía personal hacia la autora, que se corresponde con una entrañable amistad por su parte, han aumentado y hecho más agradable, si cabe, los motivos de elección de este tema entre los muchos que se podrían haber elegido.

0.2. Justificación de un método.

Entre los muchos métodos críticos que podríamos haber elegido para el análisis de *Entre visillos* (lingüístico, temático, ideológico...) hemos optado por el método semiótico o semiológico, denominación de la misma disciplina y utilizado el primer término por los anglosajones y el segundo por los europeos. Los objetivos específicos de la semiología, como se sabe, son el estudio de la organización estructural de la obra literaria y la consideración de ésta como un sistema de comu-

nicación que utiliza la lengua como vehículo de expresión con una fidelidad estética (J. Romera Castillo: 1977).

Para llegar al establecimiento de una gramática, que sirva de paradigma de análisis al crítico literario, la metodología semiológica ha propuesto el estudio de la obra literaria distinguiendo tres aspectos muy generales del relato a los que denomina: Semántico, sintáctico y verbal. El aspecto semántico es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato (Todorov: 1973).

En una primera parte de nuestro trabajo, vamos a hacer un análisis textual de la novela *Entre visillos* aplicando el método semiológico a dos aspectos:

1. La identificación y estudio de las unidades formales que constituyen los elementos sintácticos. Dentro de este nivel, consideramos como unidades sintácticas los elementos estructurales de la trama: las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio.
2. La interpretación de las manifestaciones que el narrador hace con esas unidades formales para convertirlas en discurso literario, lo que constituye el objeto de estudio de la semántica.

La segunda y tercera parte de nuestro trabajo que he titulado respectivamente: «Excurso histórico» y «Carmen Martín Gaité en la promoción de novelistas del medio siglo», constituyen el aspecto que podríamos incluir dentro de la pragmática semiótica de *Entre visillos*, es decir las relaciones contextuales, culturales y sociales en las que se enmarca el texto literario. Hemos ido, pues, del texto a la época en que se enmarca y al autor que lo produce. He preferido este camino inductivo como más exhaustivo y coherente, a su vez, con

el método semiológico, que utiliza el texto como objetivo básico del análisis literario. Las páginas que siguen son el resultado de este modelo de análisis que propongo, para esta y otras novelas de posguerra, y que tengo el proyecto de estudiar dentro de un trabajo más ambicioso, planteado a más largo plazo.

1.1. SINTAXIS NARRATIVA

1.1.1. Las Unidades sintácticas: funciones

1.1.1.1. La historia y el discurso

La semiótica crítica considera en el relato dos niveles complementarios:

- **La historia:** Conjunto de hechos narrados en un orden cronológico.
- **El discurso:** Los mismos hechos pero en el orden y disposición en el que el autor los presenta.

Aunque en la *historia* los hechos narrados están subordinados a un orden cronológico previo, sin embargo el discurso los puede presentar en un orden diferente. Con este otro orden, el autor busca, probablemente, un significado literario concreto. *La Regenta*, por poner un ejemplo de Bobes Naves (1985), inicia su argumento en un punto que cronológicamente está situado al final de la historia y va incorporado, a ráfagas, a un presente que dura tres años (tiempo del discurso), datos de un pasado de unos treinta años (tiempo de la historia).

En *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité ⁽¹⁾, los acontecimientos narrados abarcan un período comprendido entre septiembre-diciembre de un año cualquiera de posguerra:

(1) A partir de ahora citaré siempre por la misma edición: C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Destinolibro, 3ª ed. Barcelona. Los números entre paréntesis, después de cada cita textual, indican la página correspondiente.

«Llegué hacia la mitad de septiembre...» (25)

«Llegaron los exámenes de diciembre y las vacaciones de Navidad». (253)

Son los dos hitos textuales que confirman el comienzo y el final, respectivamente, de la historia que, por otra parte, es muy lineal y discursiva sin pasos atrás o adelante. La voz narrativa del discurso, en muchos casos, pertenece a Pablo Klein que es actante principal y, a su vez, junto con Natalia Ruiz Guilarte, voz narradora compartida de la historia.

Respecto a la ubicación temporal de la historia en el período de posguerra, tenemos varias referencias concretas en el texto:

«La entrevista había sido en una sala de visitas con sofás colorados y un retrato de Franco en la pared». (97)

«Julia llegó cuando el Nodo y pasó por delante de todas. [...] Estaban enseñando unos embalses. [...] Igual que otras veces: Obreros trabajando y vagonetas, una máquina muy grande, los ministros en un puente. Luego cambiaba y salía el mar, unas regatas». (116-117)

La semiótica aplicada al hecho literario se encarga de identificar y aislar los hechos sintácticos (unidades mínimas del discurso) para interpretarlos en la lectura. Estos hechos sintácticos son reconocibles en el texto por su carácter formal. Son susceptibles de una sintaxis textual todas las relaciones signo-signo: distribución del discurso, forma, función y relación de las unidades entre sí. Para Todorov «el aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen» (1973:35)

El discurso destaca algunos puntos cruciales de la historia convirtiéndolos en núcleos narrativos en torno a los que se amplían las descripciones y se ajustan las relaciones entre los personajes. Normalmente en la narrativa, el protagonista principal es el que polariza en torno a sí mismo y su comportamiento el espacio más amplio.

El problema que tenemos en *Entre visillos* es que muy difícilmente podemos discernir quién sea el personaje principal de la historia. Hay tres que podrían, con justicia, disputarse esta prerrogativa: Pablo Klein, Natalia Ruiz Guilarte, sobre todos, y también —¿por qué no? —Elvira Domínguez y Julia Ruiz Guilarte. No hay que olvidar que Natalia comparte con Pablo Klein la responsabilidad narrativa, ya que sus voces son las únicas que se oyen en el texto en primera persona gramatical. Natalia es la que empieza la novela relatando en primera persona, su entrevista con Gertru que le cuenta sus proyectos de boda. Y Pablo es quien la termina, despidiéndose en la estación precisamente de Natalia que ha ido, a su vez, a despedir a su hermana Julia.

Podemos, no obstante, elegir a Natalia Ruiz como protagonista principal de la narración por un motivo principal: es el personaje guía para seguir, desde más puntos de vista, la historia. No obstante, hay indicios suficientes en el relato para pensar que la autora no hubiera querido dejar toda la responsabilidad de la narración a un personaje tan joven e inexperto como Natalia que, al fin y al cabo, sólo tiene dieciséis años de edad. Pablo Klein, por contra, es un personaje más maduro. Incluso, si se me permite el juego de palabras, con más historia dentro de la historia. Puesto que su padre ha sido amigo de la familia Domínguez y el niño ha vivido en la ciudad (cuando era pequeño) y antes que su propio progenitor resultara herido mortalmente durante la Guerra Civil en Barcelona.

«La madre [de Elvira] dijo que se acordaba perfectamente del padre de Pablo, de cuando habían vivido allí antes de la guerra; el pintor viudo le llamaban entonces la gente, contó historias viejas que se quedaban como dibujadas en la pared. Iba siempre con el niño a todas partes, era un niño pálido, con pinta de mala salud [...] vivían sin criada en un hostel alquilado por la Plaza de Toros. Elvira preguntó que en qué año fue todo eso y la madre echó la cuenta:

«— El chico debe tener unos treinta años ahora. Vosotros érais mucho más pequeños. Papá fue a verlos. Yo le dije que me parecían gente rara [...] un señor que llevaba su niño a todas partes, que se sentaba con él por las escaleras de la Catedral. Mal vestidos, gente que no se sabe a lo que viene. Ni siquiera estaba claro que la madre de aquel niño hubiese estado casada con el señor Klein y algunos decían que no se había muerto». (129-130)

Hay pues, en el texto, un coprotagonismo compartido por Natalia y Pablo. Personajes que, cada uno por su parte, con sus tomas de decisiones personales, provocarán el desenlace de los acontecimientos narrados y el destino final de los actantes centrales de la historia. Natalia promueve la decisión de su hermana Julia para marcharse a Madrid donde la espera su novio Miguel; Pablo, por su parte, influye, con su actitud a lo largo del relato, en Elvira y Emilio (para que se casen); En Tali (para que se marche del pueblo a estudiar); e, indirectamente, en Julia (para que se reúna con su novio en Madrid).

1.1.1.2. Análisis del discurso. Primera parte

La historia narrada en *Entre visillos* nos introduce en el mundo cerrado y espeso de una capital de provincia castellana en los años de la inmediata posguerra. La novela consta de dos partes distribuidas en dieciocho capítulos. La primera abarca once capítulos y sus límites textuales comienzan y acaban con las voces narrativas de Natalia y Pablo respectivamente. Circunstancia que se nos presenta simétricamente en el comienzo y final de la obra. No en balde ambos personajes —Pablo y Natalia— comparten, conjuntamente, la responsabilidad narradora de la novela. Por esta misma razón no me parece un hecho casual que también sean los dos mismos personajes —Pablo Klein y Natalia Ruiz Guilarte—

quienes terminen dialogando en la última escena de la novela.

Como sabemos la historia de *Entre visillos*, a grandes rasgos, es la siguiente: un joven profesor, de procedencia alemana, pero español de origen —Pablo Klein—, llega a una capital de provincia castellana donde un antiguo amigo de su padre, director del Instituto local, le ha buscado un puesto de asistente para dar clases. Cuando Pablo llega al Instituto se entera que D. Rafael Domínguez, el director, acaba de morir hace escasamente cinco días. Pablo entra en contacto con la familia del fallecido y su llegada causa una fuerte impresión a Elvira Domínguez, hija de don Rafael, que en seguida se enamora de él. Poco a poco los personajes se van presentando y así asistimos a los monótonos acontecimientos cotidianos de una capital provinciana en los años cuarenta-cincuenta: señoritas que sólo sirven para esperar ansiosamente al marido que las redima de su aburrimiento; señoritos no menos vagos e ineficaces, que sólo esperan la hora de ir al casino a beber y a esperar qué pieza cae por allí durante las fiestas locales. En este retablo típicamente provinciano y aburguesado de posguerra, hay dos o tres personajes que sobresalen por encima de los demás y que son los únicos que aspiran a progresar no sólo socialmente, sino también en un orden moral: Pablo Klein que ha llegado al pueblo con la curiosidad de recordar y evocar un pasado más o menos próximo:

«Muerto don Rafael [...] me daba cuenta [...] que pudiera tener el viaje otro sentido ni objeto más que el que se estaba cumpliendo ahora, es decir, el de volver a mirar con ojos completamente distintos la ciudad en la que había vivido de niño y pasearme otra vez por sus calles, que sólo fragmentariamente recordaba. Casi todo lo veía como cualquier turista profesional, pero de vez en cuando alguna cosa insignificante me hería los ojos de otra manera y la reconocía, se identificaba con una imagen vieja que yo guardaba en la memoria sin saberlo. Me parecía sentir entonces la mano de mi padre

agarrando la mía, y me quedaba parado casi sin respiro, tan inesperada y viva era la sensación». (50)

Otro personaje fundamental en la historia es Tali o Natalia Ruiz Guilarte. Hija de buena familia y acomodada posición social en el pueblo, pero que, sin embargo, lo que más le preocupa es seguir estudiando y aprender a valerse por sí misma, sin depender de un matrimonio redentor como en el caso de sus hermanas —Julia y Mercedes. Es el único de los personajes femeninos que muestra voluntad por progresar moralmente y huir de la atmósfera asfixiante del pueblo y sus habitantes. Es, por otro lado, el personaje más generoso de la historia ya que, con su actitud decidida, ayuda claramente a su hermana Julia a reunirse con su novio madrileño y a defenderle delante de su padre:

«Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando de arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón. Que nos volvemos mayores y él no lo quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerrados como el buen paño que se vende en el arca y esas cosas que dice ella a cada momento. Saqué lo del novio de Julia, me puse a defenderle y a decir que era un chico extraordinario. Yo no le conozco, pero eso papá no lo sabe, me estaba figurando que era yo la que quería casarme, y de pronto me di cuenta de que no pensaba en Miguel, que veía la cara del profesor de alemán». (232–233)

Otro personaje redimido, aunque sólo aparentemente como ahora veremos, es Elvira Domínguez. Sólo aparentemente, porque su progreso moral queda frenado en seco cuando, quizá por cobardía, acepta las leyes sociales de ese macroorganismo que es el pueblo y que le fuerza finalmente, a aceptar la convención social de un matrimonio de conveniencia con un futuro notario —Emilio del Yerro—, cuando su

deseo hubiera sido casarse o unirse a Pablo Klein. Y eso a pesar de que, posiblemente, sea el personaje con más deseos de huir de la atmósfera asfixiante del pueblo».

«Si le explico, por qué no fui a Suiza se reirá, dirá que qué disparate, que eso no puede ser. Creerá que lo ha entendido pero no habrá entendido nada. Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y que respira. ¡Pero yo no! Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero». (55)

Finalmente, el último personaje en progresivo ascenso moral en la novela es Julia Ruiz Guilarte. A pesar de las dificultades por romper el cerco es, en cambio, la que demuestra mayor voluntad por huir y, finalmente, lo consigue aunque con la ayuda de su hermana pequeña –Natalia– que la ayuda a escapar:

«– Don Pablo,» –es Natalia la que habla– «qué alegría. He venido a despedir a mi hermana, que por fin ¿sabe?, se va a Madrid. El novio no sabe nada todavía, se cree que vuelve después de las Navidades. Se lo tendré que decir yo cuando sea». (259)

La primera parte de la historia –capítulos uno al once ambos inclusive– cuenta la llegada de Pablo al pueblo, (capítulo dos: «llegué hacia la mitad de septiembre»); el duelo de la familia Domínguez (madre y dos hijos: Teo y Elvira) por la muerte de don Rafael; el conocimiento de la familia por parte de Pablo y, sobre todo, el encuentro entre Elvira y Pablo (capítulo cuatro). Esta primera parte termina con la noticia del noviazgo entre Emilio y Elvira que se la comunica el propio Emilio del Yerro a Pablo (capítulo once). La síntesis argumental de esta primera parte es la siguiente:

Capítulo 1.—

Presentación de Natalia y Gertru a través de un diálogo en donde las dos amigas y antiguas compañeras de Instituto se cuentan su vida. Gertru da cuenta a Tali de su rápido noviazgo con el aviador Angel. Nos enteramos que Tali es la narradora ficticia a través de la redacción de un Diario.

A la mañana siguiente llegan de misa las dos hermanas mayores de Natalia —Julia y Mercedes— con una amiga, Isabel, a la que invitan a desayunar en el mirador de la casa. Desde allí ven las «gigantillas» en la calle que ya empieza a bullir por las fiestas de la localidad. Las tres amigas hacen planes para asistir a la fiesta del Casino por la noche.

Capítulo 2.—

Pablo Klein, hijo de un profesor hispano-alemán, llega al pueblo en donde ha transcurrido la mayor parte de su infancia. Su intención es colocarse de profesor de alemán en el Instituto en donde, gracias a la antigua amistad con don Rafael Domínguez, director del Centro, ha conseguido un puesto de auxiliar. Pronto se entera de la noticia: don Rafael Domínguez ha fallecido hace apenas cinco días, sin que haya tenido tiempo ni de leer la carta del hijo de su antiguo amigo —Pablo Klein— anunciándole su llegada.

Capítulo 3.—

Marisol es una chica que veranea en «San Sebas» (San Sebastián) y que llega al pueblo, invitada por una cuñada, a pasar las fiestas. En el tren ha conocido a Goyita, otra chica del pueblo, que regresa de San Sebastián, y que está enamorado de Manolo Torre.

Capítulo 4.—

Pablo Klein acude, por fin, a casa de los Domínguez a

darles el pésame y a conocerlos personalmente. Allí encuentra a Elvira Domínguez que inmediatamente queda impresionada y al que, curiosamente ha reconocido por una foto de su padre —don Rafael— en donde aparecen él y Pablo en una ciudad Suiza. Elvira se lamenta de no haber viajado con su padre. Pablo traba conocimiento con Teo —el hermano de Elvira— y le explica su apurada situación contractual con el Instituto. Teo se ofrece a hacer las gestiones pertinentes con el nuevo director del Centro.

Conocemos también a Emilio del Yerro, amigo de Teo, y, al parecer, enamorado de Elvira.

Capítulo 5.—

Asistimos a la salida de la fiesta de los toros, por la tarde, de las amigas: Natalia y Gertru. Esta tiene prisas por llegar a casa para cambiarse y acudir, con su novio Angel, a la fiesta del Casino. Anima a Tali para que les acompañe y allí le presenta a Manolo Torre. Todos los esfuerzos del galán y conquistador Manolo resultan inútiles ante la resistencia de Tali que no se encuentra a gusto en un ambiente tan bullanguero y frívolo. Aprovechando la excusa de un fingido dolor de cabeza, se marcha de la fiesta. Manolo Torre respira porque ya puede dedicarse tranquilamente a ligar con la rubia Marisol, la chica madrileña que le ha echado el ojo desde un rincón del Casino. Al llegar a casa, Natalia se encuentra con su hermana Julia, que no ha salido, y que le cuenta a la pequeña sus problemas amorosos con su novio Miguel. Miguel vive en Madrid y quiere que Julia se reúna con él allí. Más tarde podrán casarse. Julia encuentra la firme resistencia de su padre. Tali se ofrece a ayudar a su hermana: «Espera a que pasen las ferias, y si no viene a verte, ya lo arreglaremos para vencer a papá». (74)

Capítulo 6.—

Pablo vagabundeaba por el pueblo a la espera de arreglar su situación en el Instituto. Mientras, en la pensión conoce a Rosa, una chica madrileña que actúa como vocalista en las fiestas del Casino. A Pablo le produce una extraña sensación de lástima la chica y le toma cariño. Después de la cena, en la que Rosa ha bebido más de la cuenta, Pablo ayuda a Rosa a acostarse.

Capítulo 7.—

Asistimos a la tortuosa confesión de Julia. Se nos muestra como una chica obsesionada por el sexo; que curiosamente, no ha mantenido ninguna relación sexual con su novio Miguel, exceptuando algún amartelamiento furtivo, y que sin embargo mantiene grandes escrúpulos de conciencia ante un confesor que no sabe como disimular su aburrimiento. El confesor recurre a los latiguillos y tópicos acostumbrados: «Vamos, vamos. Estás haciendo un bien a ese muchacho. No decaigas, no echas abajo toda tu labor. Solamente a sus elegidos los pone Dios misiones tan duras. Piensa que cuando te cases, tienes que seguir influyendo en su alma» (83-84). A la salida de la Iglesia, Julia encuentra a su novio que acaba de llegar de Madrid. El reencuentro sirve para que la pareja renueve sus ardores amorosos, pero también para que vuelvan a reprocharse, mutuamente, su incompreensión. Julia se escuda en la oposición de su padre. En realidad está ocultando su cobardía por no ser capaz de reunirse con su novio en Madrid. Miguel se nos muestra como un chico decidido y poco acostumbrado a convencionalismos sociales ni, mucho menos, a noviazgos interminables en una capital de provincia. Tiene prisa por vivir y amar y no comprende la actitud mojigata y algo beatilla de su novia.

Capítulo 8.-

Asistimos, en el Casino, a una noche más de fiesta. Estas reuniones no son más que una excusa para que los «futuribles» se conozcan y establezcan relaciones que, a la larga, conducirán al noviazgo y los consabidos matrimonios entre buenas familias. Hay un grupito, una pandilla, especialmente proclive a la juerga. Emilio y Federico pretenden que Pablo Klein, que ha acudido al Casino a presenciar la actuación de Rosa, les acompañe en una noche de farra. Pablo muestra una actitud entre fría y displicente. A la salida de Rosa, Pablo la acompaña y, después de dar una vuelta por la Plaza, se despiden. Rosa espera algo más que un adiós de su joven amigo. Sin duda se ha enamorado del profesor.

Capítulo 9.-

Julia, Mercedes e Isabel salen para ir al cine. Julia pretende, antes de entrar, echar al correo una carta para Miguel («Ya ves que cedo, que no soy terca como dices tú, y siempre te lo acabo por perdonar todo»). Mercedes se enfada con la actitud, para ella sumisa, de su hermana. Sin duda, tras este reproche, oculta más de una frustración y un gesto de desprecio hacia un elemento extraño al círculo de buena familia provinciana. Julia se enfada con su hermana y rechaza de plano la posibilidad de alternativa masculina que le plantea Mercedes: Federico Hortal («que no hacía más que llamarla por teléfono y querer salir con ella»). Poco más tarde acuden a ver a Elvira Domínguez que permanece en casa guardando luto por su padre, conforme al ritual acostumbrado. («Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llama el alivio de luto»). Elvira se entera, no sin cierto disgusto, de la amistad surgida entre Pablo y Rosa en el Casino.

El capítulo termina con el grupo de amigas metidas en el cine para ver «una de piratas». A la salida, Goyita, que se siente traicionada por Marisol, la amiga madrileña que le ha «quitado» a Manolo Torre, y por su mejor amiga, Toñuca, que parece hacer buenas migas con la visitante madrileña, marchan juntas hacia casa. Julia parece reafirmarse, después del disgusto con su hermana Mercedes, en sus sentimientos hacia Miguel («Si estuviera Miguel diría que eran millonarios de tiempo»), sigue disfrazando la atracción sexual con un falso misticismo de andar por casa: «Se metió en el portal. Mañana iría a comulgar tempranito. Santa Teresa de Jesús, decía: «Quien a Dios tiene, nada le falta». (121)

Capítulo 10.—

Es un capítulo de transición. Se está preparando el encuentro entre Elvira y Pablo. Pero antes nos enteramos de que Emilio ama a Elvira. De que Elvira lo desprecia pero no lo rechaza del todo puesto que representa una salida airosa y, sobre todo, una posición social acomodada y sólo espera el pistoletazo de salida, es decir la confirmación de ser correspondido por Elvira, para calentar motores. Elvira no se muestra muy favorable al noviazgo, pero al iluminado y despistado Emilio sólo le basta con que no le digan que no.

El capítulo termina con la propuesta de invitar a Pablo Klein a casa de los Domínguez. Propuesta que, naturalmente, surge de Natalia que arde en deseos de proseguir una amistad que sólo ha tenido, hasta entonces, dos actos; el primer encuentro y una carta de Elvira a Klein que no ha merecido ni siquiera el más mínimo comentario por parte de Pablo. La madre de los Domínguez parece añorar la antigua amistad entre su marido y el viejo Klein y se muestra partidaria de invitar al hijo a su casa: «—Tiene razón Elvirita, hijo; si papá quería tanto a ese chico, debíamos, a pesar de todo, ser como

una familia para él. Tráele a casa algunas veces». (130)
Pido atención hacia ese «a pesar de todo» porque es más importante de lo que a primera vista pudiera parecer. Espero entrar más adelante a analizarlo.

Capítulo 11.—

El último de la primera parte. Por fin tiene lugar el esperado encuentro entre Pablo y Elvira. Parece que el autor nos hubiera estado preparando el terreno y se hubiera reservado esta última baza para el final de la primera parte. Indudablemente el discurso gana en tensión dramática con estas escenas finales, en las que los protagonistas se encuentran, primero en el río, y luego en casa de ella. El primer encuentro tiene lugar de forma inesperada y fortuita. Aunque los dos se han estado «buscando» durante algún tiempo. Los dos vagan escondiendo y, al mismo tiempo, preservando su soledad. Pablo es un solitario pero a Elvira la han hecho solitaria su hastío por el ambiente cerrado y opresor en el que vive («Me gustaría irme lejos, hacer un viaje largo que durase mucho. Escapar»). Para consolar su soledad, lee —metaliteratura— a Juan Ramón Jiménez que le entrega el poder consolador de su palabra poética con estos versos:

«Mis raíces, qué hondas en la tierra,
mis alas, qué altas en el cielo,
y qué dolor de corazón distendido» (137)

Para Elvira es fácil hacer la paráfrasis y aplicárselos a su circunstancia atormentada: «...lejos de la gente y de las circunstancias que me atan, me olvido del cuerpo, no me pesa, sería capaz de volver; pero en cuanto me ponga de pie y eche a andar hacia casa se me vendrá todo el recuerdo de mi limitación, eso quiere decir, ¿lo entiende? (137). Pablo, por su parte, no puede desaprovechar la ocasión de hacerle ver su comportamiento

tan complicado, tan poco natural para con los que la rodean y la quieren de veras. La conversación termina de forma brusca al apercibirse Elvira de la hora que es. Al día siguiente los dos vuelven a encontrarse pero en el piso de ella. Pablo ha acudido allí por expreso deseo de Elvira que, al principio, se muestra más segura de sí misma y más comunicativa. Él aprovecha esta aparente seguridad para intentar hacer el amor y se besan apasionadamente. La escena se interrumpe con la llegada de una inoportuna visita. Pablo sale de la casa con el firme propósito de no volver a verla. En la calle se encuentra con Emilio que, locuaz y espontáneo como siempre, le comunica que Elvira y él se han hecho novios. Pablo se queda de piedra («No. No sabía nada»). Es el final de la primera parte. La historia ha transcurrido, hasta ahora, lenta y gradualmente. Como corresponde a la presentación de unas circunstancias y unos personajes. Sólo han pasado quince días aproximadamente. A partir de ahora, en los próximos siete capítulos, el discurso se precipitará hasta el final con rapidez. El capítulo termina con esta frase que para mí es de un feliz hallazgo: «Al día siguiente empezó el curso» (147)

Por lo que respecta al *discurso*, éste puede dividirse, esquematizando mucho, en cuatro núcleos narrativos fundamentales:

- Llegada de Pablo Klein al pueblo (cap. 2)
- Presentación de Pablo ante la familia Domínguez (cap. 4)
- Escena amorosa entre Pablo y Elvira Domínguez (cap. 11)
- Emilio confiesa a Pablo que Elvira y él son novios. Comienza el curso (cap. 11)

El criterio para dividir así la historia es que estos son los temas fundamentales que hacen progresar la narración. Es de

destacar sobre todo en este esquema, el hecho de que Pablo Klein es el único actante que aparece en todas las situaciones o núcleos narrativos fundamentales. Ello nos puede dar una idea de la importancia estructural del personaje y de su funcionalidad dentro del discurso. Elvira aparece en otros dos núcleos y en otro lo hace de manera indirecta por referencia de Emilio del Yerro, que hace la confidencia a Pablo del reciente compromiso entre ambos. Natalia, en cambio, no aparece. Esto no debe llamarnos a engaño respecto al papel fundamental que juega este actante en el discurso. Tendremos la oportunidad de comprobarlo, sobre todo en la segunda parte de la historia.

Como dato a tener en cuenta, también, podemos decir que hay dos tipos de puntos de vista o focalizaciones narrativas en el discurso de esta primera parte. El primer tipo es el narrador homodiegético, según la terminología de D. Bourneuf y R. Ouellet (1975); es decir el narrador aprovecha el artificio de introducirse en la narración contando o escribiendo su diario. Este es el caso de Natalia Ruiz Guilarte en *Entre visillos*. Vista en esta ocasión —en analogía cervantina—, por un narrador omnisciente que la sorprende en esta manera en su dormitorio:

«Tenía las piernas dobladas en pico, formando un montoncito debajo de las ropas de la cama, y allí apoyaba el cuaderno donde escribía.» (12)

Si ampliamos la terminología de Genette (1972) en *Figuras* III, que a su vez es una aplicación de la tipología de Jean Pouillon (1970), podemos ver cómo Pablo Klein, segundo narrador junto con Natalia Ruiz en la novela, es un caso claro de narrador intradiegético (según Genette) o de visión «con» (Jean Pouillon). La visión «con» se caracteriza por la visión de un sólo personaje que será el centro de la narración y a partir del cual vemos a los otros. Obviamente este es el caso de los narradores que protagonizan los focos narrativos de la novela: Natalia y Pablo Klein.

1.1.1.3. Análisis del discurso: segunda parte.

La segunda parte cuenta —capítulos doce al dieciocho— el inicio del curso escolar y los acontecimientos que se suceden en el pueblo desde esta fecha hasta los prolegómenos de las vacaciones navideñas. Los acontecimientos se precipitan: Natalia consigue ayudar a Julia a escaparse, con su novio Miguel, a Madrid. Elvira se compromete finalmente y acaba aceptando a Emilio del Yerro. Tali consigue seguir estudiando en el Instituto y allí conoce al profesor de alemán, Pablo Klein, que va a ejercer un importantísimo papel en su vida. Gertru se compromete y se casa con su novio de toda la vida. Finalmente, Pablo Klein, agobiado por los acontecimientos, acaba marchándose del pueblo antes de que finalice el curso.

Capítulo 12.—

Fiesta en el apartamento del pintor Yoni. Mercedes y Julia, a pesar de la débil oposición de la tía, acaban acudiendo invitadas por Federico que pretende hacer una fácil conquista en la persona de Julia. Mercedes «ayuda» a Federico a conquistar a su hermana, cuando lo que realmente desea es que sea éste quien la conquiste a ella. El «guateque» acaba de mala manera al quedarse Mercedes encerrada en la terraza con el borrachín de Federico. Gertru conoce a Pablo y le habla de Tali que es alumna suya en el Instituto.

Capítulo 13.—

Tali, que se ha incorporado tarde a las clases, comienza a ir al Instituto. Allí recupera la vieja amistad de una compañera del curso pasado: Alicia Sampelayo. Pablo Klein acompaña a las dos amigas —Alicia y Tali— durante el trayecto del Instituto a casa. Comienza la amistad entre Pablo y Natalia. Éste la anima a iniciar los estudios superiores.



Capítulo 14.—

Emilio y Teo (hermano de Elvira) comienzan a estudiar las oposiciones a *notarías*.

Emilio arranca de Elvira —a regañadientes— la vaga y no abierta declaración de que lo quiere. Elvira, con el pretexto del luto de su padre, no sale de casa para no tropezarse otra vez con Pablo. Éste, sabiendo que su causa está perdida y que Elvira jamás se decidirá a marcharse con él, anima a Emilio a que adopte otra actitud con la hija de don Rafael Domínguez: su comportamiento, respecto a la chica de los Domínguez, debe ser mucho más frío y distante. Esto provocará —como a la larga acaba demostrándose—, el interés de Elvira por Emilio. Pablo acude a visitar a la familia Domínguez. Pretextando un dolor de cabeza, Elvira se retira a su dormitorio, mientras que Pablo, Emilio, Teo y la madre de éste, a los que causa una magnífica impresión, acaban la tertulia en animada conversación sobre los recuerdos de la madre de los Domínguez y del propio Pablo.

Capítulo 15.—

Nuevo encuentro, no casual, entre Pablo y Natalia a la salida del Instituto. Pablo vuelve a insistir para que Tali no se pliegue ni a los deseos de su padre ni de la tía Concha y prosiga estudios universitarios.

Capítulo 16.—

Tali tiene que hacer frente, como puede, a nuevos ataques, dirigidos sobre todo por la tía Concha, para que renuncie a seguir estudiando. Alicia, amiga de Tali, no es vista con muy buenos ojos por la familia Ruiz Guilarte —a causa de su precaria posición social. Nuevas confidencias entre Julia y Natalia. Julia confía a Tali que está harta y que ha decidido irse a Madrid para Año Nuevo «como sea». Convince a Tali para que intente hablar con su padre. Esto sucede, por fin, al tér-

mino del capítulo. Es una escena llena de sinceridad y de heroísmo por parte de Tali. Mientras que la actitud del padre, encerrado en su posición de guardián custodio del honor de la familia, nos parece llena de patetismo y desprovista de toda generosidad hacia Natalia. Ha sido, quizá, el último y definitivo intento de acercamiento de la hija hacia su padre. Ha fracasado. Las posiciones están definitivamente establecidas. La indiferencia es la única respuesta posible: «Él, como no ha vuelto a hablar, se ha creído que me estaba convenciendo de algo, pero yo ni le oía» (234).

Capítulo 17.—

Fiesta de petición de mano en casa de Gertru. La reunión no puede ser más anodina y llena de los convencionalismos sociales más al uso. La fiesta sirve para que Tali, que ha intentado excusar su asistencia, provoque una última aproximación hacia su amiga y antigua compañera de Instituto. Todo es inútil, Gertru parece más ilusionada con la materialidad de los regalos de boda que con su próximo matrimonio. Tali no puede soportar tanta mediocridad y, acordándose de épocas pasadas, rompe a llorar en el hombro de su amiga.

Capítulo 18.—

Último y decisivo capítulo del libro. Pablo, perdidas todas las ilusiones y el interés por los habitantes del pueblo, excepto Natalia, decide marcharse al comenzar las vacaciones de Navidad. Hay un último acercamiento hacia el joven profesor por parte de Elvira, a la que Pablo encuentra en la inauguración de la exposición de esculturas de Yoni. Elvira, incluso, ha renunciado a pintar y su crisis depresiva es total. Al mismo tiempo parece fomentar esta situación. Pablo no puede hacer ya nada por ayudarla. Las cartas están echadas y Elvira ha perdido la partida. Sólo le queda el recurso de su matrimonio «salvador» con Emilio del Yerro. Pablo,

incluso, rechaza a la chica cuando le propone subir a su cuarto. La caída moral es ya inevitable. Mientras, Tali ayuda a su hermana Julia a hacer las maletas con destino a Madrid. La última escena tiene lugar en la estación: Pablo, Julia y Tali se despiden. El profesor de alemán insiste para que Natalia no abandone sus estudios. Tali se despide de Pablo hasta después de las vacaciones. No sabe que ya no volverán a verse.

1.1.1.4. Funciones y secuencias

«El análisis semiológico» –nos dice Carmen Bobes– complementa la descripción de la historia y del argumento novelescos con la interpretación funcional de los elementos, en la que se tiene en cuenta lo expresado en las formas concretas del discurso, y también las alternativas que se presentaron y que fueron desechadas» (1985: 60).

En *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, vemos una trama funcionalmente muy sencilla. Podría generarse a partir de una sola secuencia de huida/evasión, con funciones en las que Pablo y Natalia, como protagonistas, desempeñan la función de sujeto ya que son los dos, cada uno a su manera, los que provocan una situación de crisis en los personajes secundarios que los llevan, con mayor o menor éxito, a intentar huir del ambiente cerrado provinciano.

Naturalmente esta crisis, que da lugar a la fuga o al intento de fuga de algunos de los actantes, está provocada por una situación, en cada personaje, de hastío, aburrimiento y, en definitiva, de oposición frontal a un tejido social que se muestra impermeable a su proyecto de futuro y, como decía al principio, con el pretendido ascenso moral. De manera que los personajes que no se enfrentan a este rígido entrama-

do social –nacimiento en el seno de una buena familia; estudios en un buen colegio; presentación en sociedad; noviazgo, a ser posible largo, petición de mano y matrimonio con un buen partido–, una de dos: o están de acuerdo con este rígido esquema social, o no son capaces de luchar contra él. Como ejemplo de cada uno de estos dos casos inmediatamente anteriores podemos dar el de Gertrudis y Elvira Domínguez respectivamente. Mientras que el ejemplo opuesto, es decir el del personaje que lucha por la independencia y, finalmente consigue, o al menos está en camino de conseguirla cuando acaba la historia, es el de Natalia Ruiz Guilarte.

Antes de seguir adelante sería necesario establecer, según Claude Bremond (1970), los postulados lógicos posibles en la obra literaria. Para que deje de ser una quimera, en los estudios críticos, la aplicación del método semiológico (Romera Castillo: 1979). Lo primero que habrá que fijar serán las secuencias: agrupación de funciones, macroestructuras narrativas básicas que aplicadas a las acciones y a los acontecimientos engendran el relato. Según esta definición y pensando en una secuencia de tipo elemental podríamos establecer el siguiente esquema secuencial en *Entre visillos* aplicables a los personajes de la historia:

Ascenso o descenso moral (según el personaje)



- S. Inicial** : Presentación de una sociedad típica de provincia en la posguerra española: clasista y represora.
- S. Media** : Aceptación u oposición a este sistema social.
- S. Final** : Éxito o fracaso, según cada caso: En función de a lo que se aspire sea el ascenso social o el moral. Por regla general habrá una relación inversamente proporcional entre uno y otro: A más ascenso social menos ascenso moral y viceversa.

De tal manera que podemos escoger un personaje que ejemplifique, en cada caso, este esquema propuesto. Fijémonos, en primer lugar, en Elvira Domínguez, como un personaje con solución final en claro descenso moral. Empieza la historia en patente desacuerdo moral con una situación dada. La prueba es que, en algún momento del discurso, ella admite no tener ningún prejuicio social ni teme a los comentarios malintencionados:

«Cruzamos la Plaza. Le dijo Yoni a Elvira que si la veían acompañada de dos hombres que no eran Emilio, y en pleno luto, que la iban a criticar.

«—Que digan misa —exclamó ella con voz alegre, moviendo el pelo hacia atrás— (255).

Sin embargo, acepta la relación primero y el noviazgo después que conducirán al matrimonio entre ella y Emilio, el futuro notario, como salvación personal para una situación inestable social y económicamente.

Finalmente, una vez asumidos los convencionalismos sociales opuestos, su degradación moral es evidente y recibe el rechazo del propio Pablo, de quien parecía enamorada:

«—Qué vergüenza, qué vergüenza— dijo [...] Si lo supiera Emilio esto que me has hecho, tratarme como a una fulana, hacerme pasar esta vergüenza. Tú te crees que yo soy como la animadora; ya me lo dijeron las chicas, que vivías aquí con la animadora, cuando estuvo, pero yo no me lo quise creer. Se ve que es lo único que ves en las mujeres. Te has creído que soy como ella».

«—No —dije—. No eres como ella. Ella estuvo en mi cuarto muchas veces y yo en el suyo, pero no era como tú. Era directa y sincera. Si hubiera querido acostarse conmigo, me lo habría dicho» (258).

La conclusión es clara: Elvira, al final de la historia, no llega —moralmente hablando— ni a la altura de una vedette de

club barato de provincia. Por contra Rosa, la animadora, ha subido en prestigio moral y, sobre todo, en la consideración humana que Pablo Klein tiene de ella.

Si hacemos el recorrido al revés, es decir, desde la situación inicial de oposición frontal a esa sociedad represora que representa el mundo de *Entre visillos*, y vamos ascendiendo a la categoría moral que representa el máximo alejamiento de ella, podemos fijarnos, para constatar esta hipótesis, en un personaje como Natalia Ruiz. En ella tenemos a una fiel representante, o hija de representante, de la burguesía acomodada que es educada para «señorita», por una tía que hasta ve con malos ojos el hecho de que quiera estudiar y le pone todos los obstáculos que puede:

«Que estudie en el salón. Que por qué esa manía de estudiar en mi cuarto con lo frío que está, que ellas no me molestan para nada, por no discutir con la tía no le he dicho que no claramente, y he pensado que ya iré escapando como pueda [...] Dice tía Concha que no ponga esa cara de mártir cuando me están hablando y preguntando cosas, que no ve ella que me vaya a pasar nada por alternar un poco con la gente.» (220-221)

«Desde que viene Alicia, han vuelto a hablar varias veces en las comidas de lo conveniente que habría sido que yo este año no me hubiera matriculado en el Instituto. Dicen que mientras estaba Gertru, menos mal, pero que ahora he perdido todo contacto con la gente educada.» (222)

Naturalmente esta situación de niña bien educada, modosita pero que no sirve para nada a la que parecen querer conducir a Natalia, sólo puede tener un objetivo: el matrimonio. La propia Tali lo presiente aunque, por su juventud, prefiere no pensar en ello.

«Yo le digo: «Bueno, y casarte» pero se ríe y dice que no, que eso ella, Alicia, no lo piensa, que si yo lo pienso.

«—Pues, no, tampoco. Pero aunque no lo piense me casaré, me figuro. Tienes razón, son cosas que están lejos.» (223)

Por eso cuando su padre, en una conversación confidencial que ya hemos transcrito anteriormente, le da razones de «dinero, de seguridad y de derechos» para justificar la actitud de la tía Concha, ella se rebela definitivamente y decide actuar por su cuenta, ayudando a escapar a Julia primero, y marchándose ella misma después, al finalizar sus estudios en el Instituto.

Podríamos, incluso, hacer dos columnas de personajes que, por este orden, ascienden o descienden moralmente.

Personajes en ascenso moral

S.F.	↑	Pablo
		Natalia
S.M.		Julia
		Rosa
S.I.		Alicia

Personajes en descenso moral

S.I.	↓	Elvira
		Gertru
S.M.		Emilio
		Mercedes
S.F.		Josefina (hermana de Gertru)

S.I. = Situación Inicial.

S.M. = Situación Media.

S.F. = Situación Final.

Para el análisis funcional de *Entre visillos* hemos partido de una secuencia básica, despreciando otras muchas: La fuga o evasión de unos personajes que se ven moralmente atrapados en una red de intereses sociales mezquinos y burgueses que los aplastan, impidiéndoles todo tipo de proyección moral hacia el futuro, fuera de esta sociedad tan concreta y opresiva.

Según este esquema secuencial (Evasión/Fuga), el cuadro de personajes se puede organizar en conjuntos actanciales diversos. Si partimos del modelo de Greimas (Sujeto, Ob-

jeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente), los personajes de *Entre visillos* se organizan, en sus respectivos papeles, con algún caso de desdoblamiento o de sincretismo, de la manera siguiente:

Sujeto: Natalia, Julia, Rosa, Alicia...

Objeto: La evasión

Destinador: La misma evasión y su deseo (libertad)

Destinatorio: Natalia, Julia...

Ayudantes: Pablo Klein, Miguel (el novio de Julia)

Oponentes: Tía Concha, el padre de Natalia, el confesor de Julita, el mismo pueblo...

De este esquema se pueden adelantar algunas conclusiones que, quizá, podamos resumir de la forma siguiente:

En primer lugar, el papel de Pablo Klein en la historia es independiente a su mismo papel en el discurso. En la historia es un protagonista importante. En el discurso es, simplemente, un ayudante. Su papel, aunque relevante, se limita a ir dando las pistas para que Natalia pueda huir del ambiente opresor del pueblo y estudie una carrera que la dignifique y la haga valer por sí misma:

«— ¿Qué hay de lo de su padre? —le pregunté— ¿Ya le deja que estudie carrera?»

«— No hemos hablado —dijo—. Hay tiempo

«— No tanto tiempo...

«— Usted siempre saca buenas notas, me lo han dicho los otros profesores, y le gusta mucho estudiar, ¿no?»

«— Sí, me gusta bastante.

«— Pero no lo diga con pena, mujer.

«— Si no lo digo con pena.

«— Si quiere hacer carrera, la tiene que hacer, convénzase de eso» (214-215)

Otra consecuencia importante es que Natalia puede jugar un papel desdoblado en este conjunto actancial. Lo mismo puede ser –de hecho lo es– Sujeto que Ayudante, ya que –lo hemos dicho con anterioridad– posibilita la huida de su hermana Julia para reunirse con Miguel.

Finalmente, me parece importante señalar el papel actancial de un ser aparentemente inanimado –como es el pueblo–, en el conjunto del discurso. Y es que el pueblo, sus monumentos –la Catedral sobre todo– cobran, a veces, propiedades humanas:

«Empezaba a caer la tarde y las piedras de los edificios se doraban despacio, como una carne. Emilio me contó la leyenda de dos o tres de aquellos edificios y se jactaban de estas historias como de viejas glorias de familia». (61)

1.1.2. Unidades sintácticas: los personajes

Según nos dice Bobes Naves (1985), «los personajes son elementos sintácticos del relato. Se identifican como unidades de descripción y de función y establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo». Además de ello continúa: «El lector debe construir las diferentes unidades «personaje» por los signos de coherencia que el narrador va dando en forma discontinua».

Vamos, pues, a analizar a los personajes más importantes, primero en su conjunto funcional y luego como individualidades. A estos personajes los consideramos, primero, como unidades de un paradigma que tienen unos rasgos específicos, y, segundo, como unidades sintagmáticas que tienen unas posibilidades de relación entre ellas.

1.1.2.1. El conjunto de los personajes: su funcionalidad

Admitimos que los personajes son en el relato unidades funcionales en torno a los cuales se estructura el discurso. Organizando el discurso de *Entre visillos*, según la propuesta hecha anteriormente, como una secuencia de evasión, vemos que hay cinco personajes fundamentales que, a su vez, pueden ser cinco actantes:

- Hombre, joven, atractivo, venido del extranjero.
- Mujer, joven, atractiva, huérfana reciente, amargada.
- Hombre, joven, algo provinciano, inexperto en el trato amoroso e ingenuo en lo humano y social, propenso al romanticismo, voluntarioso en los estudios.
- Chica joven, buena estudiante, de buena familia, emprendedora y propensa a ayudar a todo el mundo.
- Tía, vieja, solterona, reprimida, represora, que disfruta reflejándose ella en los personajes e intentando que repitan sus mismas frustraciones.

Respecto al funcionamiento de este esquema algunas conclusiones se pueden avanzar. En primer lugar, Pablo, el primer personaje y actante de este grupo, es un visitante, en principio, ajeno al grupo. Su visión primera es ingenua e imparcial. Sin embargo toma partido inmediatamente y se autoproclama salvador –acertadísima la simbología del nombre–, en apóstol. Pero, no lo olvidemos, es un apóstol laico. Efectivamente, según la historia bíblica, Pablo no fue el más tentado pero sí el más difícil de convertir. Pablo Klein, en efecto, es una persona un tanto cínica pero sincera. Su función, como actante en el discurso, es la de influir en todos aquellos personajes que pueda para que no se queden en el pueblo y construyan su propio futuro fuera del ambiente represor provinciano.

El segundo actante es Elvira. Se refugia en la tristeza, por la desaparición reciente del padre, para no hacer frente a su propio futuro. La llegada de Pablo supone para ella una verdadera esperanza de redención por amor. Pero la sinceridad y naturalidad del muchacho le dan miedo y la colocan ante sus propias miserias: su necesidad de seguridad y protección bajo la forma de un matrimonio burgués.

El hombre joven y algo provinciano es, en efecto, Emilio del Yerro. Su importancia como personaje radica en el hecho de ser el oponente de Pablo. Es un oponente muy atípico puesto que, con sus ingenuas confidencias, delata a Pablo los incidentes más importantes en su relación amorosa con Elvira Domínguez. Para Elvira no es el hombre adecuado. Peca de inexperiencia amorosa. Pero, a cambio, le ofrece la ventaja de poner a su disposición un futuro seguro como esposa de notario.

La otra chica joven es Natalia Ruiz Guilarte. Es curioso que, a excepción de una esporádica aparición a principio del discurso, no vuelve a intervenir hasta la segunda parte de la historia. Pero su papel es decisivo. Y desempeña, junto con Pablo, la corresponsabilidad de la narración. Su función en la secuencia fuga es, al igual que Pablo, posibilitar la huida de todos aquellos personajes a los que quiere, como es el caso de su hermana Julia. Incluso llega a postergar la conversación con el padre para hablarle de sus futuros estudios universitarios, para permitir una huida más fácil a su propia hermana. Es el personaje más angelical del relato. Su espontaneidad y naturalidad contagian inmediatamente.

Pablo se siente atraído por ella y el sentimiento es recíproco. Pero su juventud hace imposible cualquier tipo de relación amorosa entre ellos. Desde un punto de vista narratológico su voz nos llega por medio de la redacción de su propio diario. De tal manera que cuando la focalización narrativa se hace a través de este personaje, en realidad estamos leyendo su diario. Su narración es directa y espontánea, no

exenta del candor propio de sus pocos años. Sin embargo cuando tiene que tomar una decisión importante lo hace sin vacilación:

«He venido a despedir a mi hermana», —dice a Pablo en la estación— «que por fin, ¿sabe?, se va a Madrid. El novio le ha encontrado allí un trabajo, pero mi padre no sabe nada todavía, se cree que vuelve después de las Navidades. Se lo tendré que decir yo cuando sea». (259)

En un plano de secuencia actancial, su papel aparece desdoblado —al igual que en el de conarradora— con el de Pablo Klein. Ya que los dos son protagonistas y ayudantes de las fugas. Sobre todo en el caso de la ayuda decisiva que presta a su hermana. Mientras que ella, a su vez, es ayudada por Pablo a preparar, en un futuro próximo, su huida.

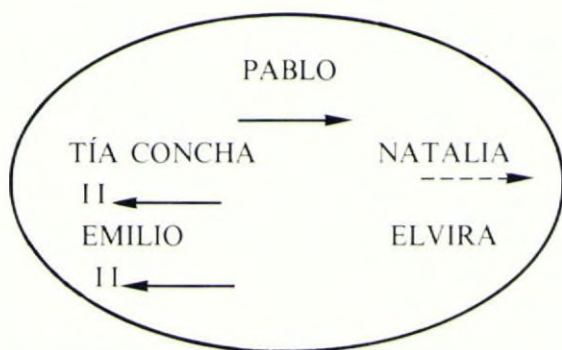
Finalmente, dentro de esta primera ronda de personajes, está la tía Concha. El personaje, junto con Mercedes (hermana de Julia), más odioso del discurso. Su papel actancial se orienta, como es lógico, a evitar la huida del redil de sus corderitos, es decir de sus sobrinas: Julia y Natalia. Como es lógico también, y por una razón evidente de reacción contra la actitud represora de la tía, son sus sobrinas los dos únicos personajes que intentan, con éxito, la huida. Hay otro personaje que huye pero con todas las bendiciones: Gertru. Es normal si pensamos que hace un «buen matrimonio».

Otro punto del mayor interés es que todos —absolutamente todos— los personajes que huyen o intentan huir, son femeninos. ¿No necesitan hacerlo también los hombres? Evidentemente sí y Miguel, el novio de Julia, es un caso patente. Pero evidentemente, por aquellos años, la represión se cebaba en las mujeres. No en balde, la mujer mantiene en toda la novela una actitud pasiva y de espera, como lo prueba esta descripción desde el punto de vista de un narrador omnisciente, de Natalia en el mirador de su casa. Estamos, todavía, en el principio de la novela:

«Descalza se desperezó junto al balcón. Había cesado la música y se oía el tropel de chiquillos que se desbandaban jubilosamente, escapando delante de las máscaras. *Natalia levantó un poco el visillo.* (13)

Me parece necesario advertir que el subrayado, que da título al libro, es mío.

Aun creo que sería didáctico expresar gráficamente la situación actancial de estos cinco personajes principales:



La explicación del gráfico es la siguiente: El círculo es el ambiente cerrado de la sociedad represora provinciana. Obviamente es un círculo porque los acontecimientos que en ella transcurren son repetitivos y lo han sido siempre, hasta la llegada salvadora del profesor de alemán. Y ni que decir tiene que es cerrado por propia definición. En él hay unos personajes llamésmoles positivos, y otros negativos, que son fuerzas opuestas. Evidentemente Pablo es la fuerza mayor y la que tira de todos (—————>).

Natalia también tira hacia fuera, ayudada por su amigo y profesor, aunque todavía no ha salido (- - - ->). Mientras que Emilio y tía Concha (II <————) tiran de Elvira y Natalia (+ Julia) pero en sentido totalmente inverso y con la negativa

intención de que no puedan salir jamás de este círculo viciado. Naturalmente este esquema sería fácilmente reproducible con otros personajes del relato. Por ejemplo Julia (la hermana de Natalia) y Miguel son fuerzas opuestas y se podría decir que, al menos al principio del discurso, se neutralizan. Posteriormente puede más Miguel que tira de Julia hacia fuera del círculo, naturalmente con la ayuda de Tali.

1.1.2.2. Personajes planos del discurso

Extraigo esta terminología del trabajo de Forster (1961). Frente a los personajes complejos, que suelen protagonizar los relatos, existen otros apenas apuntados y que la terminología tradicional ha dado en llamar secundarios.

Hemos confeccionado una lista con esta clase de personajes que voy a organizar, respecto a su comportamiento accidental en el discurso, partiendo de la base de la secuencia que hemos considerado prioritaria: la evasión o fuga del pueblo.

+	Ø	—
Miguel	Marisol	Julia
Rosa	Yoni	Gertru
	Salvador Matas	Angel (novio de Gertru)
	(director del	Sra. Jiménez (madre de Angel)
	Instituto)	Goyita
	Candela (criada	Manolo Torre (amigo de Angel)
	de los Ruiz Guilarte)	Toñuca
		Alicia Sampelayo
		Sr. Ruiz (padre de Natalia)
		Sra. Domínguez (madre de Elvira)

Teo (hermano de Elvira)
Federico
Josefina (hermana de Gertru)
Oscar (su marido)
Luis Colina (amigo de Emilio)

En donde vemos que hay una desproporción aplastante a favor de los personajes planos, no marcados, es decir personajes que, o no se han ido, o no tienen intención de irse del pueblo.

El caso de Julia, como ya hemos explicado, es diferente. Ella no se va por su propia voluntad, es Natalia, su hermana, quien arrastra de ella hacia fuera. Hay personajes planos marcados, es decir actantes que han tomado la decisión de irse o que nunca han estado dentro del círculo (Rosa). Miguel es aditamento de Pablo. Su misión es tirar de los personajes (Julia) hacia fuera. Finalmente hay personajes neutros (\emptyset), es decir que su actuación secuencial no se decanta ni hacia un lado ni hacia otro.

Por otro lado, secuencialmente hablando, hay personajes desdoblados. Casi todos los del grupo del Casino: Angel, Federico, Manolo Torre; o las amigas de Mercedes y Julia (hermanas de Natalia): Goyita, Toñuca, Isabel...

Hay parejas de personajes en oposición: Pablo y Elvira; Natalia y tía Concha... Y hay, finalmente, correlaciones: Miguel y Pablo; Pablo y Natalia... Es decir todo un sistema sémico que se nos da en el discurso novelístico de *Entre visillos*.

1.1.3. Las unidades sintácticas: el tiempo

Intentamos aquí una lectura de *Entre visillos* desde el planteamiento del tiempo como signo. En efecto, el tiempo,

considerado como un signo, tiene dimensión formal y se erige como elemento arquitectónico y sémico del relato, en la misma medida que las funciones, los personajes (ya vistos) y el espacio (que veremos). Partiendo de la consideración del tiempo desde una perspectiva sintáctica, como anteriormente lo hicimos con los personajes, vamos a analizar sus posibilidades de uso en el discurso narrativo. Así las cosas, podemos considerar tres niveles:

1. *El tiempo como sucesividad*, en progresión que avanza del pasado al futuro, y se manifiesta en fenómenos, humanos o naturales.
2. *El tiempo como orden* que puede ser manipulado en el discurso, pero no en la historia. Es evidente que en el discurso el orden cronológico no tiene por qué coincidir con el literario y es que, en algunos relatos, se dan como simultáneas acciones que pertenecen a distintas etapas de la vida de los personajes. El orden del discurso, evidentemente, tampoco tiene nada que ver con el orden de la historia. El de ésta es inalterable, el de aquél es manipulable.
3. *El tiempo como duración* (relativo), que se vive en formas diferentes y que es independiente en la medida del tiempo real. El ejemplo típico: no es lo mismo la duración de una tarde agradable, en buena compañía y con un clima propicio, que la duración de una tarde desagradable.

Respecto al primer nivel temporal, considerado semióticamente, podemos decir que la cronología de *Entre visillos* es diacrónica, lineal, sin movimientos hacia atrás o hacia adelante. El tiempo de la historia (cronológica) prácticamente coincide con el tiempo del discurso. Únicamente hay una referencia, muy vaga y circunstancial, a los tiempos en que el viejo Klein (padre de Pablo) vivía en la ciudad. Años de los que solamente se acuerda la madre de Elvira vagamente.

Hay también evocaciones por parte de Pablo, que son como flashes esporádicos, espoleado por la visión de algún movimiento o alguna calle:

«Casi todo lo veía como cualquier turista profesional, pero de vez en cuando alguna cosa insignificante me hería los ojos de otra manera y la reconocía, se identificaba con una imagen vieja que yo guardaba en la memoria sin saberlo. Me parecía sentir entonces la mano de mi padre agarrando la mía, y me quedaba parado sin respiro, tan inesperada y viva era la sensación». (50)

Respecto al segundo nivel temporal en la narración —el *tiempo como orden*—, podemos decir, al igual que en el anterior, que hay coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Considerado como signo, sin embargo, y en la función secuencial que presentábamos como prioritaria —la *evasión o la fuga*—, nos encontramos con que hay diferencias sustanciales entre la primera parte de la novela y la segunda. En la *primera parte*, que hemos dicho que servía de presentación de los hechos y los personajes, el tiempo cronológico es más corto que en la segunda parte. La duración del tiempo en la primera parte de la novela es de, aproximadamente, *medio mes*. Mientras que, en la segunda parte, es de *dos meses y medio*: desde el comienzo del curso hasta las vacaciones de Navidad. Semióticamente considerado, creo que tiene una explicación. Siempre desde la función secuencial *evasión-fuga*. Es lógico que, a medida que avanza el tiempo cronológico, los personajes sientan más el tiempo. Inmersos en la rutina diaria de una vida dominada por la mediocridad y la represión, el tiempo se prolonga. No quiero adelantar acontecimientos puesto que esto entraría más en la consideración del tiempo como duración, pero me ha servido para ilustrar y explicar la razón de la prolongación del tiempo cronológico en la segunda parte de la narración.

Finalmente, también diremos algo respecto al tiempo como duración o tiempo psicológico. Evidentemente en este

nivel temporal hay una adecuación total entre el tiempo del discurso y el tiempo real. Para empezar, y al igual que decíamos antes, no hay proporcionalidad entre los tiempos discursivos de las dos partes de la novela:

Tiempo del discurso

Tiempo de la historia

1ª Parte: Once capítulos	:	15 días
2ª Parte: Siete capítulos	:	dos meses y medio

La razón, la veíamos antes, es de índole psicológica, de manera que hay una relación inversamente proporcional entre el tiempo narrado y el tiempo psicológicamente vivido por los personajes de la narración. Vale decir: Pablo vive intensamente (en menos tiempo real) los acontecimientos de su llegada a la capital de provincia, su reencuentro con los lugares añorados desde el exilio y el comienzo de su romance con Elvira. Sin embargo, a medida que avanza la historia, comienza a invadirle el aburrimiento, la desilusión por no encontrarse con los personajes o actantes moralmente íntegros como Natalia, Julia, Miguel o Alicia. Nos parece semánticamente importante que los personajes de signo contrario, como tía Concha o Emilio, tengan cada vez más tiempo en la narración. El autor parece querer corregir este desequilibrio. En principio parece conseguirlo dando más protagonismo a Natalia y a Pablo como focalizadores principales, pero ambos se ven materialmente aplastados por la presión y el poder que ejercen los del bando contrario. Un ejemplo en el discurso es cuando Natalia reconoce su impotencia y distanciamiento en su propia casa:

«Yo no quiero saltar y prefiero irlo llevando por las buenas porque bastantes disgustos recientes ha habido por lo de Julia, que se quiere ir este invierno a Madrid y el novio le ha escrito una carta a papá y han armado la de San Quintín. Estoy esperando a que todo esté más sereno para hablar yo con papá, conque no conviene que se enfaden también conmigo ahora. [...] Procuro pasar lo más inadvertida posible» (222)

Otro juego sintáctico con el factor tiempo se puede observar, también en la segunda parte del relato, cuando vemos que el tiempo materialmente queda detenido en la *visión con* de ambos narradores –Pablo y Natalia– que cuentan prácticamente los mismos acontecimientos en dos momentos del discurso distinto, con la consiguiente impresión para el lector, de que el tiempo –el invierno, el curso, las clases de bordado– se ha estancado. La misma impresión de tiempo detenido abruma a Goyita, vista ahora por un narrador omnisciente.

«Ahora ya estaban de cara al invierno interminable. Tardes enteras yendo al corte y a dar clase de inglés, esperando sentada a la camilla a que Manolo viniera de la finca y se lo dijeran sus amigas, o que alguna vez le llamaran por teléfono» (119)

El tiempo, sobre todo para la mujer que debe adoptar una actitud sumisa y virtuosa de cara a la galería, no pasa y cuando pasa, agosta la juventud y las ilusiones, como en el caso de Josefina, la hermana de Gertru:

«Cuando ella Josefina era soltera, las señoras de Fuenterrabia le decían a mamá, los veranos: Tu chica, que estilo. Nadaba, dormía siesta, comía de todo. No costaba trabajo, entonces, estar en forma. Ella este verano había seguido el consejo de otras amigas casadas y se había cuidado un poco más, había ido alguna vez a la peluquería, se había quitado los pelos de las piernas, pero eran cosas que llevaban tiempo y se hacían a desgana sin ilusión, el niño mamando todavía cada tres horas. Suspiró» (236)

Cabe considerar como elipsis el período de tiempo comprendido en la historia entre la primera estancia de Pablo Klein, con su padre, en la ciudad y el regreso. Así el «llegué hacia la mitad de septiembre, después de un viaje interminable» (25) es, en realidad, posterior –aunque en el discurso se presente delante por parte del autor aquellos recuerdos que evoca la madre de Elvira en el capítulo diez de la primera parte:

«Papá fue a verlos. Yo le dije que me parecían gente rara... Un señor que llevaba su niño a todas partes, que se sentaba con él por las escaleras de la Catedral» (130).

1.1.4. Las unidades sintácticas: el espacio

El espacio es, con el tiempo, los actantes y las funciones uno de los elementos estructurales de la sintaxis narrativa. Basándose en la noción de espacio como «lugar» donde se sitúan las cosas —idea que ha permanecido inalterable desde Aristóteles hasta el Renacimiento—, la novela juzga los contornos de sus personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean. Por esta razón las descripciones de paisajes, en el Romanticismo, y de interiores, en el Realismo, han proliferado en las novelas correspondientes.

Entre visillos es, a todas luces, una novela realista. Es novela de interiores. Casi siempre de interiores urbanos. Y la ciudad misma, pequeña en dimensiones, es como una casa, como un pequeño hogar. Asfixiante sobre todo para los que quieren huir de él.

Por otra parte, la novela encuentra en el espacio, como antes en el tiempo, valores sémicos que usufructúa en su propio beneficio. Así las cosas y siguiendo con el esquema secuencial que venimos considerando en la síntesis literaria de *Entre visillos* —«evasión—», podemos fijarnos en los espacios sémicos que tienen Pablo, Natalia, Elvira y la tía Concha. Y, sintetizando, podemos agrupar a estos cinco personajes en su secuencia actancial: evasión. Es decir aquellos que pugnan por evadirse, por escaparse, y aquellos otros que luchan vectorialmente por lo contrario.

El espacio propio de Pablo y Natalia es la ciudad toda. No en balde es, a pesar de sus reducidas dimensiones, el espacio más abierto de todo el discurso narrativo. Pablo y Natalia son dos personajes que aman y viven la ciudad. A Pablo le gusta pasear. Es más, a excepción de las escenas con Rosa en la pensión América, no conocemos los detalles de la vivienda

de Pablo, ni mucho menos el de su habitación. Pablo rechaza cualquier vinculación entre él –su personalidad– y su casa circunstancial. Hubiera preferido irse a vivir a la hipotética Residencia del Instituto. Ni siquiera cuando intenta hacer el amor con Elvira lo hace en su habitación, sino que se cita en casa de la chica. El sitio habitual de trabajo para él es un café apartado y solitario que ha encontrado en uno de sus múltiples itinerarios por la pequeña ciudad.

Natalia, por su parte, es otro actante peripatético. Ella odia su casa pero no su ciudad. Las múltiples descripciones de monumentos –sobre todo la Catedral– como un ser vivo, que hay en la novela, son una muestra de que Natalia y Pablo, como focalizadores del relato, y también el narrador omnisciente, cuando modaliza su visión, observan la ciudad como algo vivo y espiritual. Natalia recorre y conoce la ciudad como la palma de su mano, excepto el barrio chino. Pero aún hay un espacio más abierto y simbólicamente más alto para la actante femenina: La torre de la Catedral, en donde indefectiblemente terminan siempre sus excursiones urbanas, sobre todo cuando tiene algo importante por lo que sentirse triste o alegre. A continuación voy a transcribir algunos textos pertenecientes al discurso narrativo que pueden ejemplificar estos puntos que hemos ido explicando:

«Doblaron la esquina de la Catedral. Estaba abierta la puertecita de madera que llevaba a las habitaciones del campanero y a la escalera de la torre. Julia no había subido nunca a la torre y su hermana le propuso que subieran; no podía comprender que no hubiera subido nunca.

«Anda, verás qué bonito, si es lo más bonito que hay. Te encantará [...] Salieron a la barandilla de piedra [...] Qué gusto, qué airecito. ¿Verdad que se está muy bien tan alto?» (73)

«Empezaba a caer la tarde y las piedras de los edificios se doraban despacio como una carne» (61)

«Me cantó las alabanzas de la ciudad y dimos un paseo por calles que yo ya había recorrido.

«Son un remanso estas calles para el espíritu –decía– Yo me conozco de memoria todos estos rincones» (61)

«–Les he dicho a los chicos tantas veces que le trajeran a Vd. Basta que el pobre Rafaell le conociera. Pero por lo visto no está usted mucho en casa [...]

«–Sí, señora; salgo bastante. Me gusta pasear.

«–A su padre también le gustaba, era muy andarín su padre». (204)

«–Es verdad que en mi casa no se puede vivir» –es Natalia la que habla– «le he dicho de pronto, sin quitar los ojos del libro» (231)

En cambio, para los personajes de signo contrario, el espacio habitual son los interiores o el casino. Metonímicamente estos espacios significan mucho para unos actantes que prefieren vivir en espacios cerrados o en aquellos que se hace una vida frívolamente social y de cara a la galería. Los espacios de interiores son ambientes grises y tétricos, sin apenas vida, excepto la de unos personajes que, dentro de su ambiente, parecen poco alegres y languidecen moralmente:

«Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios, me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores». (219)

El Casino provinciano es, por otra parte, el lugar de reuniones sociales más frecuentado por la burguesía local. Allí se va a exhibirse y, con suerte, a encontrar novio o novia de buena familia. También van los desocupados y los señoritos cuentarrentistas que tienen poco que hacer. Este espacio, al igual que los anteriores, funciona con un código que se interrelaciona directamente con la secuencia actancial de evasión o fuga. Natalia no puede soportar el ambiente del Casino y huye, al igual que le gustaría huir de la ciudad.

«Al quedarse sola, sentía Natalia que le zumbaba todo el local vertiginosamente alrededor. Estuvo un rato con los ojos cerrados. [...]. Miró a la pista ciega, atestada, bajo la gran claraboya de cristales. A Gertru no la veía, se levantó y salió» (70).

Para un actante como Elvira que, aún en la primera parte de la narración, se puede considerar que pertenece a aquellos personajes que quieren huir de la ciudad, le agobian los interiores. E incluso no hay espacios exteriores que no estén contaminados por la idea de tiempo detenido o cíclico. El luto, con sus plazos y ritos rígidos, coopera a esta visión asfixiante que produce el espacio:

«Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine [...] Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratara del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película: A eso se llamaba el alivio de luto». (114)

Hay también para estos actantes espacios interiores. Como en el caso del tiempo psicológico, no son espacios reales, sino imaginarios o, en todo caso, metaforizados. Así ocurre en esta visión espacial de decorado que tiene para Elvira la calle, tantas veces observada desde la ventana de su cuarto:

«Los árboles, la tapia, la tienda del melonero, ¿por qué no se alzaban como una decoración? Era un telón que había servido demasiadas veces» (128)

Me parece importante señalar, aquí y ahora, que hay un reparto de espacios entre actantes femeninos y masculinos en el relato. Los actantes femeninos, como corresponde al paradigma social de la época, reflejan su condición sumisa y de espera paciente. El título del libro es, en este sentido, un título semiotizado por el espacio novelesco: *Entre visillos* es el gesto de la chica que descorre su único punto de mira hacia el exterior, sin que tenga que dar cuenta socialmente de su acción.

Dentro del espacio novelesco hay objetos icónicamente sémicos: la mesa camilla («Tardes enteras yendo al corte y a clase de inglés, esperando sentada a la camilla a que Manolo viniera de la finca...»); el visillo; el confesionario, que aparece como símbolo de represión religiosa aliado a las acciones de los personajes contrarios a la evasión («—Si lo aprecia, hija mía. En el fondo de su alma lo apreciaba. La pureza es el adorno más fragante del alma de una joven y su blancura llega a los sentidos de todos los hombres. ¿Cuándo os casáis por fin?»).

Como un gran icono, en este caso, es también la Catedral. Que se convierte en testigo permanente de la vida de unos seres que sufren, padecen, se ilusionan y, sobre todo, permanecen a la sombra de sus muros, y al ritmo de las campanadas de su torre:

Se oyó un chirrido cercano y luego las tres campanadas de menos cuarto en el reloj de la Catedral. Julia tenía los ojos fijos en la boca del coche de línea atestado de bultos y cestas» (19)

La Catedral es también un signo iconográfico simétricamente situado en la narración al principio y al final. Situado al principio es el símbolo de la ciudad para el actante focalizador Pablo Klein. Situado al final es, de la misma manera, el indicio de su alejamiento del espacio que ha habitado durante más de tres meses. Veámoslo en estos dos textos localizados a uno y otro lado del discurso narrativo, de la misma manera que están situados también a uno y otro lado de esa parcela de vida del profesor de alemán:

«Casi me iba a dormir del todo, cuando oí decir a alguien en el pasillo que se veía la Catedral y salió». (28)

«Habíamos salido afuera. Sonaban los hierros del tren sobre las vías cruzadas. Con la niebla no se distinguía la catedral». (260)

Así la estación es icono de la secuencia de evasión-fuga. Y es allí donde los tres únicos personajes, que moralmente han ascendido en la historia, se encuentran:

«Vino la hermana y me la presentó. Estuvimos los tres desayunando. [...] Julia dijo que me conocía de vista del Casino. Luego no sabíamos de qué hablar.

«Usted ahora –le dije a Natalia–, a ver si arregla con su padre lo de la carrera». (259)

Otro icono es, por supuesto, el retrato del dictador en la pared en el despacho del director del Instituto. Indicio iconográfico que se relaciona con otro signo –temporal en este caso– de la sintaxis narrativa:

«La entrevista había sido en una sala de visitas con sofás colorados y un retrato de Franco en la pared. Me acompañó hasta la puerta por el corredor vacío, de madera. Al final, un reloj de pared marcaba una hora atrasada» (97)

Por otro lado, esta ciudad castellana, de posguerra, sin nombre propio en el espacio general, se nos representa, como antes decíamos a propósito de los actantes, como un círculo difícil de romper. A su vez este círculo se compone de círculos más pequeños que son los miniespacios habitados por los distintos actantes de uno u otro signo: la casa de los Ruiz Guilarte, la de los Domínguez, el Cásino; y otros espacios a los que pueden concurrir todos, como son las calles y plazas de la pequeña ciudad: calle del Rollo, calle del Toro, Antigua, Plaza Mayor, Prior, etc; y los bares o cafetines, como el café Castilla.

Por último, decir que la secuencia evasión-fuga no tiene al viaje físico como único recurso para salirse del círculo espacial sémico que hemos representado. Hay otras formas de introducirse o evadirse especialmente, por ejemplo dejando suelta la imaginación para desligarse de un *hic et nunc* en el

discurso. A ello se aplica Elvira, durante su paseo vespertino por el río, cuando lee a Juan Ramón Jiménez:

«No sé como explicarle —se defendió ella—. Yo, por ejemplo, hoy aquí, lejos de la gente y de las circunstancias que me atan, me olvido del cuerpo, no me pesa, sería capaz de volar, pero en cuanto me ponga de pie y eche a andar hacia casa se me vendrá todo el recuerdo de mi limitación, eso quiere decir, ¿lo entiende?» (137)

Finalmente, hay que decir que el espacio está a su vez compartimentado por zonas de las clases burguesa, la mayoría en el discurso narrativo, porque mayoría son los personajes de esta clase social, y zonas o espacios de las clases menos privilegiadas socialmente. El Instituto, por ejemplo, caerá en los arrabales de la ciudad. Cosa que es comprensible si pensamos que, en aquel tiempo, los hijos de la burguesía no pisaban esta clase de centros. Alicia Sampelayo es de los pocos personajes en el relato no perteneciente a la clase burguesa y, por lo tanto, vive cómo y dónde le corresponde, en las afueras de la ciudad, casi por el río:

«Desde el Puente viejo vi anochecer [...] Me metí por callejas y pasé por delante del portal de Alicia, una casa humilde» (190)

Pero, en general, se puede decir que en la novela no abunda la estratificación social a la manera, por ejemplo, de *La Colmena*. Pero no por este motivo la narración, ni mucho menos, se resiente.

✱ 1.2. SEMANTICA NARRATIVA

Λ-1 Las unidades del esquema sintáctico, como ya hemos visto, son: las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio, manipulados directamente por un narrador, persona fic-

ticia, interpuesto entre el autor y los lectores. Todos los elementos que aportan sentido al texto, bien porque sean significativos en sí mismos (palabras, objetos), bien porque cobren sentido desde la competencia del lector en relaciones extratextuales, constituyen el objeto de estudio de la semiótica literaria. Una vez que la sintaxis literaria ha aislado las unidades formales y ha descubierto sus relaciones en el sistema estructural en que están ordenadas, la semántica literaria tratará de interpretar los diferentes tipos de vínculos semánticos para proponer una lectura de la novela.

Sabido es que las unidades sintácticas se identifican por medio de rasgos lingüísticos. Por contra, los valores semánticos carecen de una entidad formal que permita identificarlos en unos límites precisos, que se establecen al interpretar las relaciones «intra» y «extratextuales». Por otra parte, así como las unidades sintácticas pueden extrapolarse en textos diferentes, en cambio los significados de un texto concreto no son válidos para otro texto. En definitiva, el esquema sintáctico y sus unidades valen para textos plurales, pero la interpretación semántica es propia de cada obra.

Para nuestro análisis de la semántica literaria en *Entre visillos*, vamos a partir del esquema general de la semiótica. El esquema clásico está constituido por los tres elementos básicos:

Emisor	–	Mensaje	–	Receptor	
que se transforma en:	Autor	–	Obra	–	Lector

La semiótica analiza e interpreta cómo esos datos adquieren valor, cómo se intensifican al repetirse o al narrarlos desde una visión subjetiva.

Las relaciones que pueden establecerse entre los diferentes elementos del esquema se hacen más complejas por la duplicidad existente en cada uno de los niveles:

Autor – Narrador / Significado referencial – significado literario / lector – Archilector

Pero además, dentro de los pactos sobre los que se construye el relato, hay que pensar que hay dos emisores, el autor o Sujeto Primero de la comunicación literaria, y el narrador o Sujeto Segundo de la enunciación en la forma concreta en que se deja ver.

Vamos a seguir un modelo de análisis (Bobes Naves: 1985) en el que distinguimos dos tipos de relaciones:

1. Relaciones que el narrador establece con la historia por medio del lenguaje (lo que dice y forma de decirlo), y
2. Relaciones que el narrador establece con la historia por medio de las referencias del discurso (lo que sabe)

Estas relaciones no pertenecen a la sintaxis literaria, ya que no son relaciones de los signos entre sí, sino relaciones de los signos del texto con el narrador; pero tampoco son relaciones pragmáticas: no se establecen entre el autor y su obra, sino entre el narrador y su texto, y el narrador es una creación del texto mismo.

El modelo en definitiva es éste:

1. Relaciones narrador–lenguaje (lo que dice)
 - a) índices personales
 - b) forma interior/exterior del discurso
 - c) lengua del narrador/lengua de los personajes
 - d) uso de sistemas sémióticos no lingüísticos
2. Relaciones narrador–referencia (lo que sabe)
 - a) conocimiento de la historia
 - b) presentación escénica/panorámica



- c) recurrencias narrativas: repeticiones, resúmenes...
- d) relaciones enunciación / enunciado

1.2.1. Relaciones narrador-lenguaje

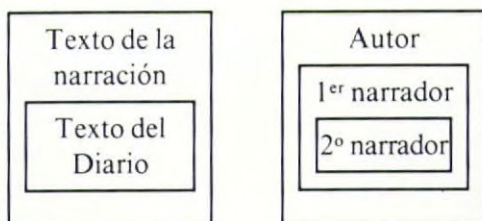
1.2.1.1. Índices personales

Índices personales son, para entendernos, las personas gramaticales desde las que se profiere el discurso. Hay otros tipos de índices, pero vamos a centrar ahora nuestra atención en éstos solamente.

Como sabemos, en *Entre visillos*, hay tres narradores que coinciden con dos voces gramaticales: Yo/él. En el primer caso (Yo), la identificación narrador = yo se presenta a través de dos personajes que participan en la acción como protagonistas. Es el llamado estilo autobiográfico, iniciado en nuestra literatura por el *Lazarillo de Tormes*. Hay pues, como hemos dicho con anterioridad, una corresponsabilidad narrativa en el texto. O, dicho de otra forma, el autor disfraza su personalidad o, mejor, su identidad, en estos dos narradores: Pablo y Natalia.

El juego es interesante, porque Natalia, a su vez, transfiere su responsabilidad a un tercer intermediario narrativo: la autora de un diario, que es, en realidad, el texto que leemos cuando la focalización viene a través de la actante Natalia.

Se produce, pues, un curioso artificio, que no dudo en calificar de cervantino, en el que asistimos a un tipo de modelo de ficción narrativa enmarcada, implicando a la narración y al narrador:



Esta corresponsabilidad narrativa, desde la primera persona gramatical, se ejerce, por parte de Pablo y Natalia, sin tiranía, es decir hay momentos en que abandonan su protagonismo y se lo ceden a un tercer narrador, en este caso omnisciente, que ejercerá su dominio desde la tercera persona gramatical (él). Luego en definitiva, el autor se ficcionaliza en cuatro narradores directos, tres autobiográficos y uno omnisciente:

Narradores autobiográficos
1ª persona gramatical

} Pablo
Natalia
autor/a del diario

Narrador omnisciente («olímpico») – él.
3ª persona gramatical

Todo esto que acabamos de exponer tiene, como es lógico suponer, un valor o gesto semántico (Mukarovsky). Empezamos por el autobiografismo en la novela. *El Lazarillo*, *El Buscón*, el *Guzmán de Alfarache* configuraron, en la literatura española, un molde e impusieron un modo de contar, en primera persona, que hizo inseparable al narrador de lo narrado. El elemento autobiográfico –no debemos engañarnos–no debe interpretarse como una forzosa identificación

entre el autor y la narración. Antes al contrario, en ocasiones puede incluso ser un factor de despiste que no debe ser equívocamente interpretado por el lector. La única verdad, como hemos dicho, es la aproximación que se establece entre el narrador y el universo mundo. Y esto produce una impresión de autonomía de la obra respecto a su autor.

Los dos narradores autobiográficos –Pablo y Natalia– se reparten la narración. Pero no siempre tienen la responsabilidad de narrar, ya que hay un tercer narrador, o narrador omnisciente, que ocupa los espacios focalizadores no autobiográficos. Es lógico que el autor haya creado este narrador omnisciente, el único que conoce los entresijos de toda la historia, puesto que los otros dos narradores autobiográficos no pueden estar enterados de episodios y acontecimientos que no han vivido. Es lógico pensar que esto sea así, si nos apercibimos que la historia a la que estamos asistiendo es una narración de perspectivas. El autor no se propone, ni creo que se le haya pasado por la cabeza, hacer una novela de tesis. Su actitud no es, ni mucho menos, dogmática, sino todo lo contrario. En una sociedad dogmática, intransigente, opresora, el autor no puede jugar el mismo papel porque todo su sistema, todo su universo narrativo sería antilógico, e incluso contradictorio, con su forma de pensar.

Por eso su actitud es otra bien distinta. Su postura es la del perspectivismo que es lo contrario del dogmatismo. La persona que ve los problemas desde diferentes ángulos de visión es imposible que sea dogmática.

Por eso los tres narradores –los cuatro si contamos también al narrador del diario que escribe Natalia– se alternan en la narración y los cuatro tienen la corresponsabilidad de lo que narran. Los cuatro tienen algo de razón y algo de falsedad. Esto contribuye a reforzar la impresión de profundidad de los narradores, a la vez actantes principales.

Pablo no es el personaje que él nos hace ver a través de sus intervenciones en la narración. Pablo es ese, pero tam-

bién la forma cómo lo ven los demás y, sobre todo, como lo ve Natalia, que es el otro narrador testigo. Esto es aplicable a todos los personajes *redondos* de la narración. Respecto a los personajes *planos*, por definición, son poco versátiles y su papel es el de meros acompañantes o ayudantes de los actantes principales.

Por otra parte, el hecho de que *Entre visillos* presente una clara estructura de narración enmarcada incide en esta consideración de voluntad de autonomía que desea el autor para su obra. De tal manera que, a veces, el primer narrador podría funcionar como lector del diario de Natalia. Podría ser un lector introducido en la narración. Y el autor podría ser el editor que publica este diario o memorias de Natalia Ruiz Guilarte. Insistimos en que esto produce sensación de libertad, de independencia, de libre albedrío, que se transmite, incluso, en la constitución de unos personajes que, paradójicamente, pugnan por escapar —según la secuencia de evasión que hemos descrito en la sintaxis narrativa— de un círculo ambiental opresor en el que se encuentran prisioneros.

1.2.1.2. Monólogo interior

Es obvio que para interpretar un discurso no basta conocer el vocabulario y las relaciones lingüísticas, es necesario también saber de qué se habla y conocer los presupuestos situacionales sobre los que se formula. Una vez vistos los índices personales desde los que se profiere el discurso tenemos que sumar un punto de vista añadido al yo autobiográfico de los personajes-testigos del relato. Este punto de vista interno es el famoso monólogo interior. Dujardin (1931), en un folleto sobre el monólogo interior, definía esta clase de focalización narrativa «como el habla no escuchada ni dicha, mediante la cual el personaje expresa sus más íntimos pensa-

mientos, los más próximos al inconsciente, sin atender a la organización lógica, por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de modo que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente» (Citado por Bobes Naves: 259-260). También dice el filólogo francés que el monólogo interior recoge pensamientos íntimos en los que participa el inconsciente y se manifiesta con la mínima organización gramatical.

Bobes Naves añade que el rasgo más decisivo es el hecho de que se trata de un discurso *sin receptor*. Pouillon (1970), por su parte, llama la atención sobre la relación del monólogo interior «con el tiempo, con el espacio y con los principios racionales», y señala, como uno de los rasgos que pueden caracterizar al monólogo, la dirección temporal del presente al pasado.

Albères ha matizado en la novela moderna dos tipos de monólogo interior: el auditivo y el visual. El primero, que es el más interesante para nuestro caso, representa el fluir de la conciencia del personaje que sigue autoconscientemente sus pensamientos y sentimientos íntimos respecto a otros actantes y respecto a sí mismo (1962 1966; 1960-1970). El segundo, el monólogo interior de tipo visual, está en relación a la llamada «novela de la mirada» (Los ojos de los personajes van recorriendo los interiores y van registrando en la mente las impresiones que le causan los objetos).

Bobes Naves resume así la cuestión: «podemos afirmar que los rasgos caracterizadores del monólogo interior derivan de su misma naturaleza de «discurso interiorizado». En la historia de la novela se ha presentado bajo diversas formas de discurso: en primera o en tercera persona, directamente o por medio de un narrador omnisciente». (1985:264).

En *Entre visillos*, como en casi toda la novela moderna, el monólogo interior es una prerrogativa de los personajes redondos. Es decir, la coherencia lógica con los índices personales, que anteriormente analizamos, es una característica

más de aquellos actantes que hacen gala de un perspectivismo humanizador: personajes que piensan, que sienten, que dudan, que contrastan razón y opinión. Un personaje de este tipo es Julia (la hermana de Natalia), que vive *interiormente* su felicidad, por haber recibido la carta de su novio, a través de este monólogo interior directo:

«Soy egoísta, qué egoísta soy [...] Me vuelvo dura con Mercedes, que no tiene nada nada, la pobre, que no sabe lo que es leer una carta así».

De todas formas esta novela no abunda en monólogos interiores. Pienso que es lógico, si tenemos en cuenta que los dos personajes principales –Natalia y Pablo– son, a la vez, narradores autobiográficos. Y el pensamiento interior de Natalia queda, la mayoría de las veces, oculto por el artificio narrativo del personaje que, a la vez, escribe su diario. Por otra parte es normal que unos personajes que buscan su salvación moral, y casi física, por la evasión, deseen manifestarse por fuera y no por dentro.

1.2.1.3. El distanciamiento del narrador respecto de los personajes a través del lenguaje.

Es este un recurso que, en *Entre visillos*, está propiciado por la antipatía del narrador hacia determinados personajes y provoca, a su vez, la ironía. El narrador utiliza una suerte de metalenguaje con el que intenta descalificar moralmente a determinado personaje o, por el contrario, rechaza un término concreto que pone en boca de un personaje y advierte que, como narrador, nada tiene que ver con tal término. Esto sucede casi siempre en el discurso para descalificar a determinados personajes que se dieron en llamar *chicas topolinos*, según la terminología de Carmen Martín Gaité (1988), que ella misma, explica de la siguiente manera, en sus *Usos amorosos de la posguerra española*:

«Asociada en principio a la marca de un coche pequeño y funcional de la casa Fiat, la palabra «topolino» (que significa «ratoncito») sufrió en seguida un desplazamiento semántico y pasó a designar cierta innovación en el calzado femenino que hizo furor entre las chicas amorosas de snobismo [...]

«Aun antes de que los zapatos topolino hubieran prolongado su denominación a las chicas que desafiaron el criterio tradicional poniéndolos de moda, ya se adivinaba el temor de que aquella pueril revolución del calzado se subiera de los pies a la cabeza como efectivamente ocurrió. Y no porque se tratara del paso de un modo de calzarse a un modo de pensar, ya que la niña topolino, si se caracterizó por algo fue por tener la cabeza más bien a pájaros.» (pág. 79)

Chicas topolinos son en la novela, entre otros, las amigas cursis de Julia y Mercedes que se reúnen en el casino. Y su manera de hablar responde a este paradigma social de posguerra:

«Subieron las escaleras [...] Yoni le estaba haciendo un coctel a Manolo Torre, en el pequeño bar. Federico se fue al lado del pic up y se puso a sacar discos de sus fundas de papel y a mirarles los títulos.

«— Oye, bárbaro. Tienes dos de Juliette Greco [...]

«— A ver, Yoni, qué cucada de imagen» (155–157)

1.2.1.4. El uso de sistemas sémicos no-lingüísticos

A pesar de que Roland Barthes (1970) no reconozca autonomía a los sistemas sémicos no lingüísticos, la novela realista suele utilizar las recurrencias sémicas para intensificar el mensaje o subrayar la figura de un personaje situándolo en una relación de analogía metonímica o metafórica con el ambiente, los gestos, las distancias... Nosotros vamos a interpre-

tar cómo los signos del sistema no lingüísticos (cinésicos, pro-xémicos y objetuales) están en la narración creando un vínculo de paralelismo semántico con la función de los personajes y contribuyendo a fijar una lectura coherente, al integrarse en un conjunto inteligible que el lector puede descodificar.

Así las cosas, vamos a fijar nuestra atención en estos tres —podríamos haber elegido otros distintos— signos no-lingüísticos del discurso:

1. *Signos no-lingüísticos objetuales*: Obviamente son los que hacen alusión a los objetos que en el discurso aparecen semiotizados. Fijémonos en algunos de ellos. La peineta y el mantón con los que se viste Gertru para ir a los toros tiene un sentido concreto: Su mayoría de edad, su pertenencia a una clase social y a una ideología determinada. Que a la vez es la de su familia.

Por otra parte el reloj del Instituto, al lado del retrato de Franco, marcha atrasado.

En fin, los visillos y el gesto de Natalia cuando los separa para observar la calle desde el mirador de su casa.

2. *Signos no-lingüísticos cinésicos*: Tenemos también signos no-lingüísticos cinésicos, que son los que semiotizan los movimientos de los personajes. Por ejemplo los personajes que pasean juntos, como Natalia y Pablo. Sus movimientos alrededor de la plaza son circulares, como circular es la representación gráfica de la secuencia que hemos considerado principal en la sintaxis narrativa. En este movimiento ritual los actantes incluso se metaforizan como en este fragmento del discurso:

«A mediodía me gustaba sentarme en las terrazas de los cafés de la Plaza Mayor, y me estaba allí mucho rato mirando el ir y venir de la gente, que casi rozaba mi mesa [...] Había mucha animación. Sobre todo muchachas. Salían *en bandadas* de la sombra de los soportales a mezclarse con la gente que andaba por el sol. Se canteaban por entre las mesas del café y llamaban a otras, moviendo los brazos». (51)

3. *Signos no-lingüísticos proxémicos*: El antropólogo americano E.T. Hall (1973) propone el término *proxémica* para designar el uso que hace el hombre del espacio como producto cultural específico. Esta categoría hace, por tanto, referencia a la distancia entre dos personas como factor de comunicación y, por tanto, como signos. He seleccionado la escena del río entre Pablo y Elvira que semiotiza su importancia según lo que hemos explicado: A más distancia más alejamiento; a mayor aproximación entre ambos jóvenes, mayor grado de intimidad. La intimidad máxima será la invitación que efectúa Elvira a Pablo para que vaya a verla a su propia casa, cuando no hay nadie.

«Estaba sentada esperando que la mirase. Se había aproximado. Le vi los ojos grises y grandes, intrigados, casi encima de mí: Desde la carretera debíamos parecer dos novios. Lo único que deseaba era besarla» (138).

1.2.2. Relaciones entre el narrador y la historia

1.2.2.1. Conocimiento parcial o total

Además de las variantes textuales que proceden de la utilización del lenguaje, el discurso novelesco tiene diversas posibilidades de organización y presentación, según la distancia que el narrador tome respecto a la referencia. Es decir,

según en qué medida el narrador finja conocer la historia. El conocimiento que el narrador finge tener en la historia puede ser total, parcial o nulo. El narrador que simula conocer la historia completa, suele narrar en tiempo pasado. Puede distribuir la materia en un orden arbitrario y utilizar la analepsis o prolepsis. Es decir, puede manipular a su antojo el relato. Por el contrario, el conocimiento parcial de la historia, por parte del narrador, supone otras relaciones distintas entre la enunciación y el enunciado. Así, puede fingirse ignorancia —forma más fácil de aparentar que no se domina toda la historia— sobre determinados aspectos espaciales, temporales y actanciales. Finalmente, el narrador puede fingir la actitud de que no sabe nada de la historia, en cuyo caso el discurso deberá incluir una narración y una metanarración (la explicación de su conocimiento por parte del autor).

En el caso que nos ocupa, es decir en la novela *Entre visillos*, existe, por una parte, una relación parcial entre el narrador y la referencia. Es decir, a través de dos narradores testigos y autobiográficos —Pablo y Natalia—, el narrador finge conocer la historia parcialmente. Quiero decir que si el conocimiento de la historia por parte del lector sólo fuera el que nos proporcionan Pablo y Natalia no nos enteraríamos sino fragmentariamente de la sucesión de los hechos. Pero además de esta relación parcial, hay en *Entre visillos* otra relación total que pertenece, como es lógico, al punto de vista del narrador omnisciente. Esta omnisciencia es, además, total: temporal, espacial y psíquica. Es decir el narrador omnisciente se sitúa, a la vez, dentro y fuera de cada personaje y sabe lo que piensa y siente, lo que dice y hace:

«Julia no dijo nada. Paseó un momento sus ojos sin pestañeo por toda aquella masa agrupada de la ciudad que empezaba a salpicarse de luces y le pareció una ciudad desconocida. Escondió la cabeza en los brazos contra la barandilla y se echó a llorar. Después de un poco, sintió que su hermana le ponía la mano sobre el hombro» (73)

1.2.2.2. Presentación escénica y presentación panorámica

Se denomina presentación escénica, a partir de Henry James (1934), la reproducción de una situación concreta, repitiendo las palabras en el mismo estilo directo que han tenido en la realidad (convencional).

Por su parte, la presentación panorámica es un resumen de varias escenas, convirtiendo las palabras directas en un estilo indirecto. Aparte de esto, son dos los hechos que hay que considerar además en el discurso: 1) una situación espacio-temporal que se reproduce en sus mismos términos o se resume; y 2) un lenguaje que se reproduce miméticamente o se interpreta. Teniendo en cuenta que la mimesis es sólo relativa –las palabras sólo reproducen palabras–, el grado de reproducción puede ser mayor o menor. Genette (1972) distingue tres posibilidades:

1. Discurso reproducido, que recoge las palabras del personaje tal como él las pronuncia, sin que aparezca para nada el narrador.
2. Discurso transparente, que incluye las palabras del personaje tal como él las ha dicho y la transmisión que el narrador hace de ellas. Las palabras del personaje quedan enmarcadas en el discurso del narrador.
3. El discurso narrativizado, el menos mimético, en que el narrador trata de las palabras del personaje y las resume.

En *Entre visillos* encontramos las dos primeras fórmulas, discurso reproducido y discurso traspuesto, como fórmula intermedia, que da como resultado textos como este:

- «– Anda, pero si es Tali. ¿Cómo vienes tan tarde?
- Este curso creíamos que te habías muerto.
- Ven acá, has crecido.

- Gabardina nueva, oye, qué elegancia. Menos mal que te la han comprado más corta.
- Pero no vale, así ya no pareces un bombero.
- Dice Sampelayo que la del año pasado se la des a ella».

[Sigue narrando Natalia]

«Se vieron, Alicia Sampelayo, la rubia largirucha se puso colorada y vino también al grupo. Alborotaban mucho y hasta las de otros cursos me miraban y habían dejado de jugar. Las tuve que explicar que me he pasado casi todo octubre en la cama y que es por la fiebre por lo que he crecido» (179)

1.2.2.3. Recurrencias narrativas

Entendemos, con Bobes Naves (1985), por recurrencia narrativa la presentación textual de una misma referencia desde ángulos o distancias diversas. En *Entre visillos* la recurrencia que más destaca, con énfasis semiótico, es la repetición. Además tiene un carácter distinto ya que es una escena en la que destaca el perspectivismo narrativo que semiotiza el texto a nivel semántico. La narración con perspectiva nos produce sensación de comprensión y pluralismo en los personajes, sobre todo en aquellos personajes que tratan de escapar de la influencia de los intolerantes y represivos. Hay, sobre todo, una escena repetida en dos capítulos distintos –tres y quince– y contadas por dos personajes–narradores diferentes. En una, interviene Natalia Ruiz contando su primer paseo con el profesor de alemán. En la siguiente, –recurrente con la primera–, el focalizador es Pablo. Veamos:

Focalizador Natalia Ruiz (capítulo trece):

«Hoy ha sido la tercera clase de alemán. A la salida me vine con Alicia por la cuesta de la tarde [...] Yo no sé ni cuando apareció [Pablo Klein] porque me había parado un momento hablando, y al mirar a Alicia me chocó la cara que estaba poniendo; entonces es cuando le ví a él en la parte de allá». (184)

Focalizador Pablo Klein (capítulo quince):

«Con aquella Natalia Ruiz Guilarte había hablado un día, al principio de curso, una vez que la acompañé hasta su casa, y algo me había contado de que quería estudiar carrera y no la dejaba su padre». (214)

Focalizador Natalia Ruiz (capítulo trece):

«-¿Pero qué es lo que pasa con su padre, qué objeción pone, vamos a ver, que no lo entiendo? «Me perseguía con una pregunta detrás de otra, y a mí me daba rabia no saberle contestar bien, casi sólo con balbuceos y frases sin terminar con lo claros que eran en cambio sus argumentos y la razón que tenía.» (187)

Focalizador Pablo Klein (capítulo quince):

«-Pero, qué es lo que pasa con su padre, ¿le tiene usted miedo? Las cosas hay que hablarlas.

«[...] Me gustaba oírle explicarse, las mejillas coloradas, los ojos en el techo, notar el gozo que iba experimentando en hacerme ver claras las cosas de la casa. Como si dijera bien una lección. Se puso a contarme viejas historias. Su padre se había hecho rico en pocos años con las minas de Wolfran. Antes tenía trabajo en una finca y las hermanas mayores se educaban con una tía, ella vivía con el padre en la finca y estudiaba por libre en el Instituto. Cazaba y montaba en bicicleta. Su padre y ella se entendían bien entonces, cuando estaban en el campo hasta que empezaron a tener dinero y se vinieron todos juntos a vivir. Desde entonces, la tía era la que mandaba en todos y se había empeñado en civilizarla a ella y en refinar a su padre, que ahora era

un señor muy engreído por ser rico [...] Me habló de sus hermanas mayores, de una de ellas, que tenía novio en Madrid, y en la casa no les gustaba. Me los figuraba a todos a las horas de la cena, las pequeñas discusiones, alguna lámpara roja y las contraventanas bien cerradas, el silencio, los pasos en la calle. Y a ella entre aquellas paredes» (217-218)

En esta larga cita, he intercalado textos de uno y otro capítulo para que se vea cómo, distintos narradores, cuentan la misma historia (secuencias de represión) en un discurso reiterativo. Semióticamente hay que interpretarla así: los personajes se miran unos a otros, se analizan y autoanalizan en un proceso de crisis. El resultado es un mayor conocimiento de ellos mismos a través de los otros. Por ejemplo, el padre de Natalia es analizado por Pablo a través de un intermediario que es Natalia. Esto produce una sensación de profundidad en el relato y, sobre todo, de perspectivismo múltiple. El lector debe descodificar, como en ocasiones anteriores, este mensaje. Nosotros ya lo hemos hecho. O lo estamos haciendo. Afrontaremos ahora la última etapa.

1.2.2.4. Pequeños y últimos indicios sobre el distanciamiento del narrador respecto a lo narrado.

En todo discurso narrativo hay indicios de la relación entre el proceso de enunciación (el acto mismo de narrar) y lo enunciado (la historia). La enunciación es, por tanto, anterior al texto. Por regla general, el narrador queda al margen de su enunciación o de lo narrado, sobre todo en la literatura realista en donde la presentación objetiva busca la impersonalidad del relato y trata de evitar, por esta misma razón, la interferencia del narrador en su discurso. Sin embargo hay casos en los que se puede ver el modo de actuar—desde su estado latente—del autor o su delegado: el narrador.

Estas breves intervenciones del narrador, desde el acto mismo de la enunciación, semiotizan también el texto y son los indicios o las pistas desde las que, con guiños y complicidades, el autor ha dejado su huella.

Brevemente, y para terminar, vamos a dar algunos ejemplos de estos indicios de la enunciación que centramos en dos recursos literarios: La metáfora y la ironía.

Respecto a la metáfora, creemos que hay dos indicios que semiotizan el texto a nivel semántico. Uno es el visillo. Este elemento decorativo es metáfora de lo femenino, ligado a una época que forzó a la mujer a una actitud de sumisión y espera resignada. *Entre visillos*, si se me permite el simil, es lo mismo que *entre cadenas* o *entre barrotes*. Por eso la secuencia actancial básica, desde la que arranca la novela, es la evasión que intentan los personajes. La otra metáfora es la de las muchachas que salen de paseo «en bandadas» (51), como pájaros de sus jaulas. Esta metáfora incide en lo dicho anteriormente. No queremos repetirnos.

La otra figura literaria, en la que se deja ver la mano del narrador en el proceso mismo de la enunciación, es la ironía. No abunda mucho pero existen vestigios en el texto. Como ejemplos podemos dar los siguientes: el reloj atrasado al lado del retrato de Franco (97), y la descripción de la forma de hablar de tía Concha:

«Que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posibles en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, *encerradas como el buen paño que se vende en el arca* y esas cosas que dice ella a cada momento» (233; el subrayado es mío).

2. La tendencia neorrealista en la generación de novelistas del medio siglo.

Al promediar la actual centuria distintos novelistas de los llamados del medio siglo se manifestaban así:

La realidad es para mí la única fuente viva de la obra literaria. La realidad española es fácil de ver, y de ahí que la enfoque unas veces en tanto que denuncia de las condiciones sociales, y otras como un compromiso frente a las fuerzas que desean disfrazar esa realidad» (Ferres).

«He tratado de reflejar esta realidad con la mayor objetividad posible...» (Caballero Bonald).

«Hemos querido señalar [...] frente a la novela que se limita a transcribir la realidad visible, aquella que tiene en cuenta también, y sobre todo, la realidad invisible...» (García-Viñó).

Sin embargo, para empezar, resulta difícil definir qué es verdaderamente el realismo, «concepto extraordinariamente flexible y cuyo significado dependerá de las peculiares concepciones del mundo en torno y, en el terreno literario, de las singulares formas de darle vida a un mundo ficticio que de alguna manera sea [...] homologable con el real» (Esteban Soler: 273).

Es verdad que casi todos los escritores del medio siglo se propusieron dar forma literaria al mundo que vivían. Aunque es lógico, no todos estaban de acuerdo con los mismos medios para llevarlo a cabo. Ni, por supuesto, cuáles eran los problemas más perentorios para el hombre del momento.

¿Qué entendemos, pues, por realismo? Si volvemos a leer las declaraciones, que incluíamos al principio de este capítulo, de los propios autores del realismo, éste consiste para ellos en la expresión de problemas que conforman el escribir y la esperanza del hombre. Tal concepción nos revela que la

novela de posguerra debía reflejar al hombre en su contexto, en su circunstancia por la que está determinado, al tiempo que indaga en su vida personal, íntima, como individuo que pretende realizarse en el seno de una verdad que busca en función de sus propias capacidades y limitaciones. Así pues, dos coordenadas en juego: la individual y la colectiva. Esto provoca, en concreto, dos tipos de indagaciones en la obra de estos autores:

- Detectar cuáles sean los problemas humanos más universales y radicales.
- Darles expresión artística-literaria adecuada.

El primer grupo que cultiva la tendencia realista de posguerra es el de los llamados *neorrealistas*. Sin duda por la influencia que en ellos ejerce la influyente y gradual presencia del cine italiano.

En efecto el año 1954 se nos aparece como crucial para la narrativa española: sale a la calle el libro de J. Fernández Santos, *Los bravos*; Ana M^a Matute, Ignacio Aldecoa y Juan Goytisolo ganan los tres primeros puestos del premio Planeta; Ferlosio está rematando su *Jarama*; La Academia sueca concede el Nobel a Ernest Hemingway, y el cine italiano alcanza en España su máxima difusión.

De manera que, como señala Esteban Soler, «cuando se empieza a tener la posibilidad de conocer la tradición literaria española y puede surgir un nuevo realismo en nuestras letras, aires cinematográficos introducen en España el neorealismo italiano» (276). Movimiento que, a su vez, se engendró a partir de los supuestos literarios de escritores y guionistas italianos fuertemente influenciados por escritores norteamericanos: Sherwood Anderson y sus discípulos de la *lost generation* que aquí empezaban a ser frecuentados por nuestros novelistas:

«Por libre, por separado y casi siempre por casualidad, fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavesse, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Camus, con Dos Passos, con Kafka, con Priestley, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desparejadas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero, y el hecho de pasarnos unos a otros, con los libros, la mención de sus autores, de si vivían acá o allá, de si habían muerto de tal o cual manera, fue lo que convirtió en un humus propio aquel montón de heterogéneas sugerencias» (C. Martín Gaité: 1971, 9).

El hecho es que, a partir del año 1946 aproximadamente, una generación mayoritariamente universitaria comienza a interesarse por el cine en modo diferente al que se venía cultivando. A esta generación pertenecen J. A. Bardem y Luis García Berlanga, que serán los auténticos pioneros en presentar una nueva imagen del cine español.

En 1950 se proyecta en Madrid *Roma, città aperta* de Rossellini, que había llegado en valija diplomática y que causó una fuerte conmoción. Hasta 1969 y sólo en cines de Arte y Ensayo no se proyectará esta película.

Por otro lado, los miembros de la primera promoción de la recién creada Escuela Oficial de Cine, fundada en 1947, celebran en 1951, en Madrid, la Primera Semana de Cine Italiano. J. A. Bardem, uno de los promotores de aquella semana, ha calificado el acontecimiento en estos términos:

«Aquella fue muy importante, porque de repente fue una ventana abierta al cine europeo; [...] y de golpe conocimos a los cineastas italianos, a Zavattini, a Lattuada, al neorrealismo, en fin, una verdadera revelación» (García de Dueñas y P. Olea, 28).

Según Hipólito Esteban Soler no se hacen esperar los frutos de semejante acontecimiento. En el mismo 1951 Bardem y Berlanga ofrecen su primera película en colaboración: *Esa pareja feliz* y, en 1952, Berlanga dirige, con guión de Bardem, *Bienvenido Mr. Marshall*, en la que se pueden ver ya claras muestras de asimilación técnica del neorrealismo. En mayo de 1953 aparece la revista cinematográfica española *Objetivo*, en la línea de *Cinema Nuovo* italiana.

En lo que respecta a la literatura, lo más destacado es que los jóvenes narradores españoles no permanecieron insensibles a la introducción del llamado neorrealismo cinematográfico. Su asistencia a las proyecciones de la Semana fue masiva. Luego, Sánchez Ferlosio tradujo, para *Revista Española*, *Totó* de Cesare Zavattini, cuento del que procede la película *Milagro en Milán*. El mismo Aldecoa no pudo permanecer al margen de esta oleada y «en la misma primera página de cualquiera de sus libros está patente la influencia del arte narrativo del cine» (Esteban Soler, 280). El mismo Jesús Fernández Santos, director de cine en ejercicio, presentaba en 1952, un año después de la Semana, *Los bravos* al premio «Nadal». Esta es una novela como sabemos construida con una técnica cinematográfica de secuencias, que tanto agradó al propio Ferlosio y que iba a influir en lo sucesivo en los jóvenes narradores.

Destaquemos también las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca, en donde estudiaron C. Martín Gaité y Aldecoa, del 14 al 19 de mayo de 1955. Este es precisamente el año de estreno de *Muerte de un ciclista*, de Bardem, y de la edición de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, lo que demuestra el grado de asimilación de métodos y actividades del nuevo realismo introducido en nuestro país por el cine italiano.

Pero el cine no es la única influencia que recibe el nuevo realismo novelístico español. Así, las obras de los grandes na-

rradores del siglo XIX, Galdós y Baroja, fueron las más leídas, junto a Valle-Inclán y Machado.

Pero la influencia más fuerte la recibieron de la novelística norteamericana. Aparte de la mencionada cita de Martín Gaité ya comentada con anterioridad, encontramos en la *Revista Española* (1953-1954) y otros escritos de Aldecoa sobre Faulkner, Hemingway y la joven novela americana, que demostraba conocer. Aunque, paradójicamente, fue a través de la literatura y del cine italianos cómo se llegó a conocer mejor la literatura norteamericana. Pues, a su vez, ésta encuentra su mejor difusor en Cesare Pavese que influye, por su parte, en cineastas como Visconti y el mismo Zavattini. En pleno fascismo italiano surge un movimiento entre los alumnos del *Centro Sperimentale*, en donde se estudiaba la obra de los más importantes representantes de la *lost generation*: Dos Passos, Hemingway, Steinbeck y Faulkner.

A través del neorrealismo cinematográfico italiano llegaba también la tradición del naturalismo francés y del realismo ruso (Zola y Gorki). Fue menos importante, sin embargo, la influencia de la novela francesa contemporánea, a causa de la total desconexión en que ambas literaturas se encontraban.

Así pues, «si como hemos visto, y a excepción única y lógicamente de la tradición realista española, es el cine neorrealista italiano el elemento permanente y catalizador de nuestra cultura no sólo cinematográfica sino literaria [...] de posguerra, habremos de considerar acertada las denominaciones de neorrealismo y neorrealistas para designar al nuevo movimiento y a los jóvenes [...] que en España remozaron [...] unas formas literarias en su mayor parte inadecuadas» (Esteban Soler, 284).

Si partimos de la analogía: cine neorrealista italiano-narrativa española del medio siglo, es fácil inferir que entre uno y otro se pueden establecer concomitancias que alcanzan los aspectos más relevantes de ambos.

Ya Raymon Bordé, en los *Cahiers de L'Action Latine*, enumeró las características más importantes del neorrealismo italiano que pueden reducirse a las siguientes y que podrían aplicarse también a la narrativa neorrealista española:

1. Los temas, los argumentos, deben ser extraídos de la vida real.
2. Los protagonistas no han de ser necesariamente profesionales; antes se prefiere al protagonista real del tema que se intenta filmar.
3. El espacio ha de ser el escenario de donde se extrajo el tema.
4. El lenguaje ha de huir de lo convencional. El diálogo es tan sólo una sugerencia que desarrolla el protagonista con su modo de expresión.
5. La técnica fotográfica es raramente contrastada. Se rechaza el color y hasta se prefiere el gris al blanco y negro.

A estos puntos, Esteban Soler añade otra característica más que es la siguiente:

6. El tiempo: en la intención de veracidad que busca, el neorrealista se inclina a filmar, como proponía Zavattini, «noventa minutos de la vida de un hombre durante los cuales no sucede nada» (R. Gubern, 47).

Pasando ahora, más concretamente, a las características del neorrealismo narrativo, se pueden observar las siguientes para el caso que nos ocupa:

1. Objetivismo. Que no asepsia. No se ha calado bien en este punto al tildarse de «despreocupados» sociales a escritores como Fernández Santos, Ferlosio o Aldecoa. Lo que más bien ocurrió fue que el compromiso social lo ejerció el grupo sin exaltación y sin perder de vista su misión de escritores.

2. Relevancia del modo interior de los protagonistas. Las condiciones externas pueden variar pero no pueden anular sus problemas íntimos, que son universales. Esto es lo que otorga trascendencia a las obras del neorrealismo español. En el caso de *Entre visillos*, la oposición entre dos fuerzas, una recíproca, liberadora la otra, es universal.
3. Planteamiento trascendente del tema. En efecto, los intentos de escapar de Natalia y todos los personajes de su entorno, no serían más que anecdóticos, si no se rodearan de un deseo de trascender una existencia triste y oscura.

El sentido de trascender lo vulgar cotidiano, el neorrealismo italiano lo resuelve de dos formas: la idealista cristiana (Rossellini, De Sica y Zavattini); y otra, de tendencia marxista, cuyos representantes podrían ser Visconti y Guido Aristarco.

Sin embargo, el grupo neorrealista español trasciende por el lado simplemente humanitario.

4. Estética del grupo. Los neorrealistas españoles mantuvieron, desde el principio, una consideración de la obra literaria en la que predominaba el hecho artístico sobre cualquier otra consideración de tipo social. Hoy no se puede discutir al grupo el interés y preocupación por la obra bien hecha: la construcción del lenguaje de *El Jarama*, *Los bravos*, o las novelas y cuentos de Aldecoa son, en este sentido, modélicos. La misma Martín Gaité ha dedicado muchas páginas de sus ensayos a meditar sobre el hecho mismo de la construcción novelística: *El cuento de nunca acabar*, *En busca de interlocutor y otras búsquedas*. Incluso algunas de sus novelas son, a la vez, ensayos de o sobre la novela: *El cuarto de atrás*, *Retahilas*.

5. Desaparición del héroe. Al desaparecer el interés por la minoría, por la vida ejemplar y única, desaparece de nuevo –la primera vez ya ocurrió con la novela picaresca y la constitución del género– el héroe particular:

«Estos seres –dice González Egido sobre la estética cinematográfica de Bardem– no pueden realizar grandes hazañas, ni aventuras fuera de lo común. «Peripetias humanas simples» son las que diariamente ejecutan estos hombres, que viven a nuestro lado, que son como nosotros. Nada de historias artificiales complicadas ni asombrosas. El drama de los actos cotidianos, de los actos repetidos todos los días hasta el infinito» (González Egido, 23).

Acostumbrados a interesarnos por héroes verdaderamente singulares, el escritor nos presenta seres grises y anodinos extraídos de la más inmediata realidad. El enorme desarrollo de los medios de difusión (oral, visual y escrita) ha favorecido un enfoque más global de los problemas del hombre. De esta forma el personaje individual no ha sido sustituido radicalmente sino alcanzado de forma paulatina hasta ser desplazado por el personaje múltiple o colectivo. En *Entre visillos* hemos visto la existencia de más de un actante principal lo que se manifestaba, incluso, en el reparto de la responsabilidad narrativa a dos personajes, Pablo Klein y Natalia Ruiz Guilarte.

6. Interés por describir los espacios naturales del hombre. Predomina el ambiente rural y –yo añadiría– provinciano. En contraste con los autores que son casi todos universitarios y viven en los grandes núcleos urbanos. Sin embargo el hecho es que novelan mundos distanciados de aquéllos en que viven. Ocurre que, generalmente, mantienen viva la hoguera de los recuerdos infantiles. Es el caso de Carmen Martín

Gaite en *Entre visillos*, que novela el mundo provinciano de una pequeña capital de posguerra: Salamanca, donde la autora nació, vivió y estudió la carrera de Filosofía y Letras.

7. El tiempo, en relación con la técnica paisajística, también se reduce. Una vez más la analogía cinematográfica con el neorrealismo italiano funciona, en el sentido de que el tiempo ideal sería el de la duración de proyección de una cinta de noventa minutos. El ideal novelístico vendría dado por una igualdad entre tiempo real y tiempo de lectura. Técnica que se conoce con el nombre *unanimismo*. Lo mismo que la otra técnica, conocida por *simultaneísmo*, es el intento de simultanear espacios distintos en un mismo tiempo narrativo. Esta técnica *simultaneísta* es perceptible en *Entre visillos*, sobre todo en la *segunda parte* de la novela en donde avanza con simultaneidad para varios espacios novelescos.
8. Progresivo enmudecimiento del autor omnisciente del siglo XIX, José M^a Castellet (1957), en un interesante artículo sobre el tema, justificó las causas que condujeron a esta desaparición, que redujo a dos apartados:
 - a) Correspondencia entre el pensamiento moderno y las técnicas literarias. Las teorías filosóficas (marxismo y existencialismo), la escuela psicológica *behaviorista* o *conductista* han incidido en la literatura originando el llamado *objetivismo*.
 - b) Las conquistas de la física moderna y su aplicación al campo del arte; la influencia del cine, TV, la pintura, la arquitectura y escultura.

El hombre del siglo XX, tras las catástrofes modernas, como la Primera Guerra Mundial, va perdiendo confianza en sí mismo y comienza a mirar el mundo con ojos de observar

pero sin interiorizar. «El hombre interior» no existe— nos dice Alberto del Campo comentando a Heidegger» (J.M. Castellet, 310).

El comportamiento, la conducta retratará al hombre como ningún otro medio. De aquí el relieve que cobrarán los gestos de los personajes, su kinésica y el diálogo. Al no poseer interioridad los personajes, el autor debe novelar dejando que aquéllos se manifiesten: debiendo recoger sus palabras y sus actos sin mediatizar sobre ellos como una aséptica cámara de cine plasmaría las imágenes de un reportaje. Surgió así el llamado *novelista-cámara*. En nuestro país Fernández Santos y Sánchez Ferlosio —ambos cursaron estudios en la E.O.C.—dan patente cuenta en su producción novelística de sus conocimientos técnicos cinematográficos. Del cine también tomó la novela técnicas como la elipsis. En *Entre visillos* asistimos a la introducción de esta técnica en los pasajes en los que la madre de Elvira Domínguez y el propio Pablo Klein recuerdan los años en que vivía el viejo Klein.

Pero el objetivismo en nuestros novelistas no llegó a los extremos que alcanzó en Francia con el *nouveau roman*. El grado máximo de objetivismo lo alcanzó en nuestro país la publicación de *El Jarama*. José M^a Castellet señaló dos causas de la adopción del conductismo en España: estética —incorporación tardía de las inquietudes formales de la novela norteamericana, francesa e italiana— y política— la fuerte censura establecida por los organismos oficiales a cualquier tipo de publicación.

Además de la postura objetiva adoptada por el autor que se refleja en la descripción imparcial de personajes y objetivos, el segundo aspecto de este objetivismo nos viene dado por el lenguaje de los personajes. Su característica principal es la propiedad. Los personajes hablarán el lenguaje que le es natural. Y un aspecto que me parece importante es que los personajes se manifiestan y constituyen a través de una forma de habla. Es el caso de Natalia en *Entre visillos*.

3. En torno a Ignacio Aldecoa: Un grupo de narradores en el Madrid de los años 50.

Una vez analizada la novela que hemos seleccionado por representativa entre la bibliografía de la autora. Ubicada también, desde un punto de vista estético, dentro de lo que se ha venido en llamar neorrealismo o realismo social me parece conveniente dedicar un capítulo a ocuparnos también de la autora. Situándola generacionalmente dentro del grupo o promoción a la que históricamente pertenece. Interesándome especialmente por los años en que aparece *Entre visillos* (1957).

Voluntariamente he prescindido de todas las nóminas o listas generacionales al uso que ya son más conocidas por la consulta de la bibliografía especializada ⁽¹⁾. Nómina cuya repetición me parecería, a estas alturas de mi trabajo, una reiteración innecesaria.

He preferido dejar hablar a la propia C. Martín Gaité que, en un artículo publicado en la *Estafeta literaria* (Martín Gaité: 1969), nos ha dejado el testimonio de la gestación de su propio grupo generacional.

En este artículo la autora reconoce su adscripción al grupo de novelistas madrileños que se agrupó en torno al gran narrador, muerto prematuramente: Ignacio Aldecoa. Martín Gaité conoció a Ignacio Aldecoa en Salamanca, en cuya Universidad estudiaban ambos los cursos comunes de la carrera de Filosofía y Letras:

(1) Bibliografía que cito y recomiendo en consulta en el lugar correspondiente del repertorio bibliográfico de este trabajo.

«Estas cosas escribía Ignacio Aldecoa por los primeros años del cincuenta, cuando yo lo conocí en la Facultad de Letras de Salamanca. Nos gustaba mucho a los amigos de entonces, todos entre los diecisiete y los veinte años, [la] historia del pistolero Larigan y la recitábamos a voces mientras tomábamos el sol apoyados en la barandilla de piedra del palacio de Anaya, entre clase y clase, o cuando íbamos a remar en grupo al río» (p. 36).

La Universidad era para la generación de Martín Gaité un lugar de cohesión y agrupamiento en los años inmediatos a la posguerra:

«Yo creo que para todos los demás la Universidad representaba entonces, en mayor o menor medida, un refugio sagrado y estábamos de ella armoniosamente recogidos, como en un cenáculo que nos hermanaba» (p. 37).

Eran años, los inmediatos a la guerra civil, que se conservan en la memoria por la simple asociación musical a una canción de moda o a un baile cuyo ritmo hacía furor ⁽²⁾.

«Estoy hablando del curso 1943-1944, tan cerca aún del final de la guerra que con los primeros foxes lentos de Bonet de San Pedro, con el *Raska yu* y las coplas densas de argumento de Conchita Piquer, todavía se cantaba la Chaparrita [...] personaje inexistente y a la vez totalmente real como la famosa Lili Marlen para los alemanes» (p. 38).

Una vez acabada la carrera de Filosofía y Letras, Martín Gaité abandona Salamanca y se marcha a Madrid a cursar los estudios de doctorado de la especialidad de Filología Románica. En la Universidad madrileña reencuentra a Ignacio Al-

(2) Quiero recordar aquí la película de Martín Patino: *Canciones para después de una guerra* como ilustración didáctica de esta época.

decoa y coincide con Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Sastre, Medardo Fraile, a cuya amistad e influencia debe las primeras lecturas de la literatura europea y norteamericana que tanto iba a repercutir en su propia obra y en la de la promoción neorrealista:

«Yo misma, aun cuando me considerase informada de bastantes cosas no tenía ni idea de lo que pasaba con la novela contemporánea, y los futuros prosistas, aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas [...] –aun cuando ya Ignacio supiese muy bien por dónde se andaba en tal género– descubriendo por libre, por separado y las más de las veces, por casualidad a narradores acreditados en otros países [...] a Ignacio y a sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavesse, Hemingway, Melville, Conrad, Suevo y Camus. [...] hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias» (45–46).

Poco a poco la bohemia madrileña se va apoderando de su vida y de su tiempo. Los buenos propósitos que la habían llevado a trasladarse a Madrid para terminar su tesis doctoral se van al traste en contacto con el grupo de amigos madrileños:

«Eran las personas que me había presentado Ignacio Aldecoa [...] a raíz de un jubiloso reencuentro que tuvimos en los pasillos de la ciudad universitaria adonde yo había venido a hacer los cursillos del doctorado [...] y así empezó todo. Yo traía una gran moral de estudio y muchos proyectos [...] El no había acabado la carrera, y también sus amigos, Sastre, Ferlosio, Fernández Santos, Medardo Fraile, estaban atrasados o repetían curso [...] creo que casi ninguno acabó la carrera. Luego, en días, años y meses sucesivos fui conociendo a otros amigos y amigos de sus amigos, gente no universitaria, o de otros estudios, o de ninguno, gente de letras, de periódico, de taberna, de café, de cine, pintores, algún poeta. La nota co-

mún de todos ellos era que parecían despreciar los proyectos y que les gustaba mucho contar cosas.

«Y era entonces gente callejera, sobre todo gente que vivía al raso y al día, sin mucho entusiasmo por nada [...]

Amigos a los que fui perdiendo la pista en etapas diferentes porque se adentraron, aunque con pereza, en aquel futuro que conjurábamos mediante una copla que solíamos cantar muchas veces cuando no teníamos dinero:

Sentaíto en la escalera
esperando el porvenir
pero el porvenir no llega. (48-49)

Josefina Rodríguez (1983), mujer de Ignacio Aldecoa, por su parte, ha recordado así estos años:

«Fueron años difíciles y la Universidad nos dio mucho. Pero descubrimos la amistad, descubrimos que no estábamos sólo, intercambiábamos libros, amábamos apasionadamente la literatura, la verdad, la justicia, la belleza. Nos amábamos a nosotros mismos, nos sentíamos unidos por un mismo destino que luego, irremediablemente, se dispararía en mil direcciones distintas» (21).

Por los años cincuenta, los novelistas españoles del medio siglo, y entre ellos Carmen Martín Gaité, empezaron a romper su propio hielo. Las revistas universitarias, controladas y editadas por el SEU, acogieron los primeros artículos, cuentos y poemas de estos escritores. Así recuerda, por ejemplo, Martín Gaité su colaboración para esta prensa:

«Estaba la redacción de este periódico en Alcalá 44, en ese local que conserva un gran yugo con sus flechas tapando casi la fachada. Ignacio y sus amigos tenían conocidos en aquel despacho y muchas veces caíamos por allí, ya que era sitio céntrico [...] Tanto esta revista [*la hora*] como *Alfêrez* conservaban una retórica falangista

[...] y están unidas a mis primeros recuerdos de Madrid» (47).

En otro lugar C. Martín Gaité ha recordado el mecenazgo que ejerció, por estos años, Antonio Rodríguez-Moñino y la publicación de la *Revista Española* como aglutinante del grupo de novelistas del medio siglo:

Al principiar la década de los cincuenta, cuando un grupo de amigos (Aldecoa, Fernández Santos, Ferlosio, Sartre, Medardo Fraile, Josefina Rodríguez, De Quinto y yo, entre otros) nos acogimos al mecenazgo del difunto hispanista Rodríguez Moñino para fundar, aquí en Madrid, aquella *Revista Española* de vida tan efímera, donde aparecieron nuestros primeros cuentos, el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado por graduales etapas de aprendizaje» (Martín Gaité: 1981, 7).

En efecto colaboradores de *Revista Española* fueron, entre otros, Aldecoa, Juan Benet, Castillo Puche, J. Fernández Santos, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Carlos Edmundo de Ory, Josefina Rodríguez, Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre y Ramón Solís.

Por estos años, en efecto, C. Martín Gaité empieza su andadura como narradora. Primero como narradora de cuentos que desemboca, en el año 1954, con la obtención del Premio Café Gijón por su relato breve *El balneario*. Sobre la importancia de esta primera etapa, la propia autora ha reconocido lo que significó este relato en el arranque de su trayectoria como novelista; «A pesar de ciertas ingenuidades y de la clara influencia Kafkiana» (C. Martín Gaité: 1988, 9).

1957 es, por fin, el año de *Entre visillos* al que se le concede el premio «Nadal». A propósito de este premio debe sentarse el hecho de la gran confianza que «los novelistas, jóvenes y desconocidos o muy poco conocidos, tenían por entonces en el [...] «Nadal» (en la preparación y honestidad de sus jurados), hasta probada con su nutrida e insistida concurrencia» (J.M. Martínez Carchero: 1986, 181).

La historia debe detenerse aquí. Habida cuenta que nuestra misión se ha planteado como un análisis exclusivamente de la novela *Entre visillos*, que consideramos como una de las más representativas de la autora y de una época: el neorrealismo o realismo objetivo. Únicamente añadir que la autora, en la actualidad, continúa una fértil andadura literaria que ha culminado, en este año en que se redactan estas líneas, con la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las letras. Sobre la restante producción bibliográfica de la autora encontrará el lector noticia en el apartado bibliográfico correspondiente.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÉRES, M.R.

- *Histoire du roman moderne*, París, Michel, 1962.
- *Metamorphose du roman*, París, Michel, 1966.
- *Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970*, París, Michel, 1970.

BARTHES, R.

- *Elementos de semiología*, Madrid, A. Corazón, 1970.

BOBES NAVES, María del Carmen.

- *Teoría General de la novela. Semiología de la Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R.

- *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.

BREMOND, Claude.

- *Logique du récit*, París, Seuil, 1970.

CASTELLET, José M.^a.

- «De la objetividad del objeto. A propósito de la novela de a. Robbe-Grillet», en P.S.A., n.º XV, junio, 1957, pp. 329, 332.

CURUTCHET, Juan Carlos.

- *Introducción a la novela española de posguerra*, Montevideo, Alfa, 1969.

DUJARDIN, E.

- *Le monologue interieur, son apparition, ses origenes, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931.

ESTEBAN SOLER, H.

- «Narradores españoles del medio siglo» en *Miscellanea di studi Ispanici*, Pisa, Università, 1971-1973, pp. 217-370.

FERNÁNDEZ SANTOS, J.

- *Los bravos*, Prólogo de Carmen Martín Gaité, Barcelona, Biblioteca Básica, Salvat, 1971.

FORSTER, E.M.

- *Aspectos de la novela*, México, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana, México, 1961.

GARCIA DE DUEÑAS, J., OLEA, P.

- «Bardem 64. Confesiones a las Cinco de la tarde», en *Nuestro Cine*, 29, Madrid, mayo, 1964, pp. 24-40.

GENETTE, Gerard.

- *Figuras*, Paris, Seuil, 1966, 1969 y 1972 (3 vols).

GLENN, K.M.

- «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité», en PEREZ, J.W., editora, *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, JOSÉ PORRÚA TURANZAS ediciones, Madrid, 1983, pp. 33-45.

GONZÁLEZ EGIDO, L.

- *Bardem*, Madrid, Visor, 1954.

GREIMAS, A.J.

- *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

GUBERN, R.

- *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971, (2 vols).

HALL, E.T.

- *La dimensión oculta*, Madrid, Instituto de Estudio de Administración Local, 1973.

JAMES, H.

- *The Art of the Novel. Critical prefaces*, New York, 1934.
- *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

MARTÍNGAITE, C.

- *Las ataduras*, Barcelona, Ediciones Destino, 2ª ed., 1988.
- *El balneario*, Barcelona, Ediciones Destino, 2ª ed., 1988.
- Prólogo a la edición de Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, Barcelona, B.B.S., 1971.
- *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982.
- *Cuentos Completos*, Madrid, Alianza, 3ª ed., 1981.
- *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1985.
- *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 2ª ed., 1982.
- *Dos relatos fantásticos*, Barcelona, Lumen, 1985.
- *Entre visillos*, Barcelona, Destino 3ª ed., 1982.
- *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino, 2ª ed., 1984.
- *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen, 1981.
- *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍNEZ CACHERO, J.M.

- *La novela española entre 1936 y 1980 Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.

MUKAROVSKY, J.

- *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971.

POUILLON, Jean.

- *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

RODRIGUEZ ALDECOA, J.

- *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.

ROMERA CASTILLO, José.

- *El comentario de textos semiológico*, Madrid, S.G.E.L, 1977.

SOBEJANO, Gonzalo.

- *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Editorial Prensa Española, 2ª edición, 1975.

TODOROV, Tzvetan.

- *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones, 1973.

VV.AA.

- *From fiction to metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska-Lincoln, 1983.

ZATLING BORING, Ph.

- «C.M.G. Feminist Author», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, XI, 1977, pp. 325-338.

Para una mayor información bibliográfica sobre novelistas españoles del medio siglo, remito al lector a la obra de MARTÍNEZ CACHERO.

«La infancia es la única novela que el hombre lleva completa y cerrada dentro de sí, la época de su vida que se ha amonedado ya en novela... las otras novelas hay que hacerlas... la de la infancia se nos hace sola» F. Umbral: Los males sagrados, p. 5.

Introducción

Confieso que en pocas ocasiones he tenido el privilegio de asistir al proceso creativo de forma tan directa e intensa como en el caso que ahora nos va a ocupar. Me refiero a la novela de Mercedes Fórmica *La infancia*. Libro como sabemos ambientado, en su primera parte, en Cádiz, en donde la autora nació y permaneció durante los primeros años de su vida.

En el mes de diciembre de 1985, la Cátedra Municipal de Cultura «Adolfo de Castro» inicia su andadura con un ciclo sobre narrativa y narradores contemporáneos. Entre los invitados: J. M^a Martínez Cachero, J. Manuel Caballero Bonald, Julio M. de la Rosa, Fernando Quiñones, A. Muñoz Molina y... Mercedes Fórmica. Como presidente de la Sección de Literatura, intervengo directamente en la invitación, recepción y presentación de los conferenciantes. Mercedes Fórmica ilustra su disertación sobre la narrativa con descripciones autobiográficas de su infancia gaditana. En un momento del coloquio yo mismo intervengo para lamentar la ausencia, entre los escritores gaditanos de este siglo, de un narrador que haya sabido y podido fotografiar –por su edad– los primeros años del siglo XX en Cádiz: sus costumbres, sus calles y plazas, las casas, la vida de su puerto, tan importante en su tiempo. En definitiva, me lamentaba de la ausencia –casi irremediable entonces– de un libro que viniera a recuperar y, sobre todo, a hacer imperdurable –a través del testimonio li-

terario— de la memoria de una ciudad y sus habitantes. Recuerdo, que yo citaba, a este propósito, dos ejemplos de sendos autores sevillanos que habían sabido ensamblar, en un género original y casi único, la memoria autobiográfica con la ficción literaria. Me refiero a los casos paradigmáticos de Joaquín Romero Murube y a su *Sevilla en los labios* (1938 y 1945), y, sobre todo, a Luis Cernuda como *Ocnos* (1ª edición, 1942). Ambas recreaciones mágicas de una Sevilla ideal).

Cuál no sería mi sorpresa cuando, en conversación privada, Mercedes Fórmica, nos confesó que ella misma tenía manuscrita una novela autobiográfica o autobiografía novelada, sobre su infancia en Cádiz y que estaba esperando editor. Quedamos en que nos mandaría el original mecanografiado para que lo leyéramos y, si nos convencía, apoyar su publicación en la misma Cátedra «Adolfo de Castro».

Verdaderamente no dudo en calificar la experiencia de emocionante. Si el crítico —es verdad— tiene muchas veces la ocasión, de asistir al parto de una obra de creación, en pocas ocasiones como ésta se podría presentar la posibilidad de ser testigo de tres momentos que considero vitales en el proceso de creación y difusión de una obra literaria: El momento mismo de fabulación o imaginación, del que yo —modestamente— me consideraba, al menos, corresponsable; el momento de lectura serena del original, con la capacidad añadida de poder decidir si una criatura de ficción tiene méritos suficientes para nacer o no nacer; y, finalmente, el momento de ver la obra acabada e impresa en los escaparates de las librerías.

A todo esto añadiremos, ahora, la posibilidad de leer como crítico lo que antes habíamos leído como simple aficionado. El círculo se cierra. La obrita de Mercedes Fórmica —apenas 150 páginas— no ha merecido la atención —que yo sepa— de la crítica especializada. Por supuesto no ha merecido el honor de una crítica favorable en un periódico de tirada nacional. Su éxito de público lo considero también dudoso,

teniendo en cuenta, además, su publicación en edición no vernal (Cátedra Adolfo de Castro. Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 1987). Su ámbito de difusión –tan importante hoy en el proceso de comercialización– era estrictamente local. ¿Qué queda pues de esta pequeña vivencia? Queda la satisfacción de haber podido asistir –como pocas veces– al nacimiento de una obra literaria. Y queda –sobre todo– el placer de leer una novelita con momentos de verdaderos y sorprendentes hallazgos líricos.

Burguesía y novela: La infancia, de Mercedes Fórmica

Creo que a nadie se le oculta la importancia que ha tenido Cádiz en el nacimiento, y posterior evolución, de la clase social burguesa. Es casi un lugar común el señalar que los historiadores de la edad contemporánea traten de hipostasiar los orígenes y ascenso de la burguesía moderna con el proceso independentista de las tropas de Napoleón y la celebración, en Cádiz, de las primeras Cortes constituyentes (1812). Pero es que, además, según siguen defendiendo estos mismos historiadores, esta incipiente y moderna burguesía, nacida al amparo de episodios históricos concretos, crece y se desarrolla gracias al impulso mercantil que recibe de los negocios y exportaciones que realiza con las colonias americanas. Y ello fundamentalmente en Cádiz.

Es, por tanto, una burguesía mercantil y liberal –al socaire de las nuevas ideas políticas– la que se instaura en Cádiz, sobre todo a partir de 1812, pero cuyos orígenes remotos habría que buscarlos, sobre todo, en el bienestar económico que irrumpe con el tráfico de mercancías entre la metrópolis y el Nuevo Mundo y la ubicación, durante unos años, de la casa de Contratación en la capital gaditana (1717–1790). Durante ese período, Cádiz conoció un auge mercantil insuperable que la llevó a ser cabecera económica de España y una de las ciudades más importantes de Europa, como nos recuerda el historiador José Luis Millán Chivite:

«También era el Cádiz del XVIII una ciudad portuaria y financiera de primer orden. Primacia que provenía de su estratégica situación marítima, de la experiencia mercantil labrada con los años y la red comercial extranjera afincada tras el desarrollo de su monopolio americano. Hacia finales de la década del ochenta el valor de las aduanas de los puertos de la Bahía suponían más del cincuenta por ciento del total nacional, y solamente el de Cádiz llegaba al cuarenta y seis, con unas exportaciones gaditanas que rondaban el setenta y cinco por ciento del total de país» (J.L. Millán Chivite, 1982, 136-137).

Pío Baroja, en su novela *Las inquietudes de Shanti Andía*, nos presenta ambientada por aquellos años, una ciudad próspera en lo marítimo-colonial y en franca expansión económica producto, sin duda, del comercio americano:

«... estuvimos contemplando la bahía de Cádiz inundada de sol, llena de fragatas, de bergantines y de goletas» (1981, 119).

«al llegar a casa de doña Hortensia me encontraba con que no había nadie, y solía entrar en el almacén. Los empleados me conocían. Allí se trabajaba lo mismo días de labor que días de fiesta. Era todavía la buena época de Cádiz. Constantemente estaban cargando y descargando carros en la calle de la Aduana, llena de almacenes y de escritorios, y constantemente los carretones entraban y salían del almacén de don Matías» (141).

Este tráfico marítimo-comercial con América continuó durante todo el siglo XIX, a pesar de la emancipación colonial, y buena parte del XX. No es extraño, pues, que Cádiz haya sido la elegida, durante casi tres centurias, para que, comerciantes de toda España y Europa, establecieran allí su residencia, dando expansión a los negocios. Conocido es el caso del matrimonio Böhl de Faber -Don Nicolás y doña Frasquita Larrea- padres de Fernán Caballero, que vivieron en Cádiz y gracias a la polémica sostenida con D. J. Joaquín de Mora,

propiciaron la infiltración de Romanticismo en nuestro país. Familia de este corte, burgués e ilustrado, abundaron por la zona y provincia gaditana; hasta que la crisis comercial y los acontecimientos históricos, ligados a la pérdida de influencia en las colonias ultramarinas (1898 aproximadamente), hacen que Cádiz pierda el interés como foco de expansión comercial y marítimo con los países americanos. Queda, eso sí, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, un vago y mortecino recuerdo de esa fuerte vitalidad comercial que colocó a Cádiz a la cabeza de las ciudades marítimas europeas. Su burguesía es, ha sido, tenue heredera de una pujante clase social burguesa, nacida en los albores de la edad contemporánea, al calor de los negocios americanos.

Creemos que, a pesar de la decadencia comercial del puerto y la ciudad de Cádiz, que los historiadores sitúan aproximadamente a partir de los primeros años del siglo XIX, la ciudad ha vivido las «glorias» de un pasado esplendoroso. Especialmente una clase social —la burguesía— ha sido la heredera de este pasado y, a lo largo de del XIX y primera mitad del XX, su presencia, como clase social, se ha dejado sentir fuertemente en la vida política y económica de la ciudad. Vale decir que la clase social burguesa, a pesar de perder una gran parte de su poderío económico y financiero, no pierde fácilmente —por lo menos durante un siglo aproximadamente— su influencia social en los ámbitos decisorios de la vida nacional. Un gran historiador, el alemán Schumpeter, lo explica así: Los miembros de una clase se asocian entre sí, trabajan en común, se defienden conjuntamente, se entienden mejor, «contemplan la misma parte del mundo exterior, con los mismos ojos, desde el mismo punto de vista, en la misma dirección» (1983).

Se puede decir que el argumento de la novela autobiográfica *La infancia*, de M. Fórmica, ilustra como telón de fondo el proceso histórico, en su tramo final, de una clase so-

cial —la burguesía— a través de la historia de una joven de provincia, y sus hermanas, desde su niñez hasta la adolescencia.

Dado que, en esta ocasión, no nos interesa tanto la historia que se narra, como el entramado social en el que se teje la vida de unos personajes, aún adolescentes, nos ahorramos contar el argumento y nos centramos, sobre todo, en los aspectos sociales que aparecen reflejados en la narración de la autora-protagonista.

Desde el comienzo de la narración, en sus primeras páginas, la voz de la protagonista no deja lugar a dudas para que situemos los hechos narrados en el Cádiz de la posguerra europea —la «Gran Guerra»— que dividió, como sabemos, la población, no intervencionista, en aliadófilos y germanófilos:

«Todavía se hablaba en Cádiz de la guerra que, era naturalmente, la primera guerra europea. De la división de la ciudad, en anglófilos y germanófilos [...]. Por influencia del Armisticio la calle fue rebautizada con el nombre de «Avenida de Wilson»».

(Cito siempre por la única edición aparecida, hasta el momento, de la obra: M. Fórmica, *La infancia*, Cate-dra Adolfo de Castro, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987, p. 8).

Me ha interesado, pues, esta novelita autobiográfica de M. Fórmica (Cádiz, 1987), por su localización en Cádiz, habida cuenta del interés que ha suscitado —para historiadores y narradores— la burguesía gaditana como clase y verdadera cantera de personajes y asuntos novelescos.

Así, y por si el ejemplo de Pío Baroja, citado más arriba, no bastara, aporto ahora el de D. Benito Pérez Galdós, en *Los Apostólicos*.

«La formidable clase media, que hoy es el poder omnímodo que todo lo hace y deshace, llamándose política, magistratura, administración, ciencia, ejército, nació en Cádiz...».

Ni que decir tiene que, sin denominarla aún burguesía, D. Benito se refería a esta clase social. Así lo reconoce el joven historiador gaditano, Alberto Ramos Santana, en su libro *La Burguesía Gaditana en la época isabelina*, cuando afirma que:

«[...] el sector mercantil enriquecido a lo largo del siglo XVIII, agrupado junto a la burocracia estatal, será el modelo tipificado de la burguesía española de finales del dieciocho. Y conviene recordar que en su tiempo se los denominaba «clases medias» dos palabras que encierran la misma acepción que hoy interpretamos como burguesía» (Ramos Santana: 1987, 28).

Aun reconociendo la imprecisión del concepto «burguesía», tantas veces estudiado y discutido por historiadores, economistas y sociólogos, no me propongo replantear el término que, por ahora, considero válido como etiqueta social que recoge, desde las primeras interpretaciones marxistas hasta las muy elaboradas de los textos luckasianos, el pensamiento teórico que también los historiadores y críticos de la literatura han elaborado al respecto.

Por otra parte, teniendo en cuenta que la acción de la novela de M. Fórmica, sitúa los hechos narrados en Cádiz y en torno a los primeros años del siglo, permite establecer, a priori, las coordenadas espacio-temporales que definen nuestro libro como una novela que narra acontecimientos de la burguesía gaditana de principios de siglo.

Partiendo de la definición, anteriormente citada, del historiador Schumpter sobre los miembros de una clase social —«contemplan la misma parte del mundo exterior, con los mismos ojos, desde el mismo punto de vista, en la misma dirección»—, me propongo ahora describir los diferentes aspectos del «tono» social que vivía la burguesía gaditana —extracción social de la propia protagonista—, en estos primeros años del siglo veinte, tal y como se narran en la novela. Habida cuenta de que no disponemos de demasiados estudios

concretos de aplicación al campo de las mentalidades de la burguesía gaditana de principios de siglo, me he decidido por orientar mi análisis siguiendo el esquema económico-social que utilizó el historiador Ramos Santana en su estudio, ya aludido, sobre la burguesía gaditana en la época isabelina.

Vida y hábitos cotidianos.

Mercedes, la protagonista de *La infancia*, es hija de un matrimonio burgués, asentado en Cádiz, a principios de siglo. Su padre, un ingeniero empleado en la Compañía de Electricidad, mantiene una posición desahogada que le permite disponer de vivienda en una de las zonas nobles de la ciudad:

«Mi familia vivía en la calle Sacramento, muy cerca del actual Hotel Atlántico» (8).

Merece un capítulo especial, dentro de los hábitos de la burguesía gaditana de principios de siglo, la vivienda. A ella dedica la protagonista algunos comentarios muy detallados que ofrecen excelentes descripciones y documento sobre el modo de vida de esta clase social gaditana:

«[Nuestra casa] había sido construida por un francés, que puso persianas blancas en los huecos, vidrieras magníficas, de una sola pieza, en los balcones, y remató las escaleras con pasamanos de cristal de roca. No contento, decoró los techos con alegorías de ángeles destrenzados, ninfas, apolos y sirenas», —y continúa— «La escalera de mármol prestaba a la vivienda empaque exquisito.

«Arrancaba de la planta baja, se abría en dos tramos gemelos y volvía a reunirse en el piso superior para dividirse de nuevo...» (10)

Poco más adelante se hace una descripción, con todo lujo de detalles de la vivienda-tipo de la burguesía mercantil gaditana:

«Las casas de Cádiz tienen piso bajo, entresuelo, principal, primero y segundo. Además de la torre.

«El patio, protegido por la montera de cristales, ocultaba el algibe.

«En tiempos de las Colonias, las habitaciones de las plantas bajas se utilizaban para almacenar mercancías [...]

«Los pisos principales nobles, espaciosos, con solerías de mármoles italianos, herrajes barrocos y puertas de caoba, cobijaban los salones, el comedor y el antecomedor, con su torno para transportar los alimentos desde lo más alto del edificio. (51)

Esta casa del burgués contrasta fuertemente con la casa de las clases menos favorecidas, como la de Amalia, la niña, que vive en el Barrio de la Viña. La división en barrios de la ciudad presenta una fisonomía característica que parcela su plano en dos zonas: la Norte-Este -habitado por la burguesía- y la Sur-Oeste -habitada mayoritariamente por las clases bajas:

«En el campo del Sur terminaban todas las calles del Barrio de la Viña. En este barrio había siempre bullicio. De sus tabernas salían rumores de palmas y los cantes que acompañaban las palmas» (13).

El Barrio de la Viña, habitado por las clases populares, contrasta con la zona del Paseo Canalejas, en donde se sitúan las viviendas y despachos de los comerciantes, estratégicamente construídas frente a la zona portuaria:

«El Paseo de Canalejas, con [...] sus casas altísimas, sus «cierros» y torres mirando por descubrir los barcos que se fueron a Cavite [...]»

«En Canalejas estaban las oficinas de las Navieras importantes: Transatlántica, Transmediterránea, Martínez de Pinillos...» (12)

En esta casa, la torre adquiere una finalidad arquitectónica ampliamente justificada por la profesión mercantil de su propietario:

«Las torres servían para dialogar con los navíos que regresaban de Ultramar.

«Los armadores descubrían, con sus catalejos, los vapores de sus navieras, y con sus banderas anunciaban el momento de la llegada». (51-52).

Precisamente la vida comercial de la ciudad se mueve en torno al comercio ultramarino que ocupa, todavía, un papel protagonista en la estructura socio-económica de la ciudad, a pesar de la evidente decadencia con respecto a épocas pasadas, evocadas por la protagonista:

«—Atracaban barcos de Brasil, de Cuba, de Puerto Rico, de Manila, de Hong-Kong.

«Traían té, canela, azúcar, café, sedas, mantones, chinerías, habanos [...]

«Cuando nací, aquel mundo fabuloso había desaparecido. Sólo quedaba su recuerdo en los rótulos de algunos ultramarinos.

«Hay té de Ceylán» (52)

En verano, la burguesía abandona la casa en la ciudad y «veranea» en algunas casas de campo o «chalets» de los pueblos cercanos:

«El «Recreo de Wenceslao» era un lugar delicioso [...] Manuel trabajaba la huerta. Escardaba. Sembraba tomates y coles». (59)

«En Puerto Real, la casa de mi abuela tenía patio, primero, segundo y huerta-jardín [...]

«Era la vieja casa, de la familia materna» (71).

Mención especial, en este apartado, merece la indumentaria como signo externo más evidente de pertenencia a una clase:

«Las clases sociales estaban definidas por el atuendo exterior y ciertas costumbres. Las señoras de sociedad llevaban sombreros. La clase media pequeñas mantillas de blonda, alzadas sobre peinetas. Las mujeres del pueblo pañolones negros» (53).

Pero, aún más, la forma de vestir era consecuencia directa del poder económico de la familia:

«Las faldas de los trajes marineros indicaban la capacidad económico de las familias»

Razón por la cual:

«Las madres de muchas hijas, tenían fórmulas mágicas para sacar tres faldas de dos...» (19)

Naturalmente, el mobiliario o ajuar de la vivienda burguesa era otro importante signo externo de adscripción a una clase. Antes, cuando he hablado de la casa, citaba un párrafo en donde apreciábamos los ricos materiales de construcción, provenientes de un espléndido pasado comercial gaditano que se abastecía de los más nobles y lujosos materiales de importación para la decoración de su hogar:

«Los pisos principales nobles, espaciosos, con solerías de mármoles italianos, herrajes barrocos y puertas de caoba...» (51)

«En la casa de Puerto Real quedaban veladores de caoba rubias, consolas de palosanto, cómodas isabelinas. Muebles firmados por artesanos ingleses» (72)

Pero, sin duda, el aspecto externo, verdadero «rito» social, que más marca la adscripción a una clase social determinada, es la «reunión». Reunión entre iguales, o entre los que pretendían acceder al escalón social inmediatamente supe-

rior. Entre estas reuniones destaca el rito de la «visita», verdadera ceremonia de iniciación en sociedad:

«Ser visita de una casa quería decir que una tarde cualquiera, se llegaba al portal, a pie, o en coche, y se entregaba una tarjeta al servidor que abría. El criado, o la criada, regresaba poco después para anunciar que la señora estaba en casa y recibía [...]» (54)

La consideración social de «visita» necesitaba, a veces, de un largo meritage:

«El ser «visita» de una casa importante no resultaba fácil. Había familias que se pasaban la vida intentándolo y otras que lo conseguían al primer momento». (54)

A veces, la consideración del estatuto social dependía de la decisión de ser admitido a las reuniones de una familia distinguida de la burguesía gaditana:

«Ir o no ir a las reuniones de «casa de Mora», había significado «ser», o «no ser», en sociedad» (9).

Entre las formas más refinadas de «reunión», sobresale la asistencia a los «salones de té», verdaderos escaparates de la sociedad burguesa de la época:

«Al salón de té de la «confitería de Viena», asistían las muchachas de la buena sociedad acompañadas de sus madres.

«En el salón de té [...] todo resultaba delicado. El murmullo de las conversaciones, la tonalidad de las paredes, el «punto» de los barquillos, las servilletas y manteles...» (54).

También como signo externo, o «rito», destaca el saludo entre familias, reconocimiento o guiño de complicidad entre iguales. Entre estos saludos hay verdaderas «joyas» del refinamiento burgués:

«En el salón de té [...] las señoras se saludaban con un saludo ceremonioso, jugado en tres tiempos, puesto de moda por la familia de Eche copar. Un saludo de difícil manejo, en el que sólo intervenían la cabeza y la garganta. Se inclinaba la frente y se sonreía un poco, justo lo suficiente para que la sonrisa durase hasta el fin de la inclinación». (54)

Aunque naturalmente:

«Este saludo sólo se intercambiaba entre personas que fuesen «visita» (54).

Había lugares, frecuentados por la burguesía de la ciudad, como el Casino Gaditano*, que eran «cotos vedados» para las clases inferiores:

«Cuando alguna familia intentaba cruzar las barreras sociales se tenían, muy en cuenta, sus orígenes:

—¿Esos, en el Casino Gaditano*? Ni pensarlo, les echarán bola negra. Su madre fue [alusión a la indumentaria] de pañolón» (53)

A veces, los lugares elegidos por la burguesía, para pasar sus ratos de ocio, eran las plazas públicas y parques, adonde acudían sus hijos acompañados de las insustituibles niñeras. Uno de los lugares más característicos del paisaje urbano burgués era la Plaza de Mina:

«Por las tardes íbamos a la Plaza de Mina. La niña que «mandaba» en la plaza se llamaba Elisa Reymundo» (18).

* He recordado, por asociación, el Casino de Vetusta, en *La Regenta*, y en general todos los Casinos de la novela decimonónica. Alguna vez creo que merecería la pena estudiar los Casinos en la novela burguesa española.

La posición de burgués se adquiere por dos vías, por nacimiento o por ascenso en la escala social. El tipo más característico es el burgués de «estirpe». Lo que quiere decir es que detrás de su nombre hay una familia que lo respalda. La condición de «buena familia» —como hemos visto hace un momento— no se adquiere de la noche a la mañana. Son necesarias generaciones que, cuanto más antiguas, más legitimidad social otorgan al clan. En este aspecto, son muchas las familias en la novela. Me interesa destacar cómo, en la mayoría de los casos, esta burguesía está —o ha estado— ligada al comercio o a la economía de la ciudad:

«—Los Martínez de Pinillo vinieron de la Rioja. Son los dueños de la Naviera [...]

«—Don Ramón de Carranza era gallego. Un marino de guerra casado con la sobrina predilecta de los Mora.

«—Los Fernández de Castro llegaron de Comillas. Propietarios de barcos. Muy religiosos [...]

«—Cuando los Astilleros Veá-Murguía «se vinieron abajo», los compró Horacio Echevarrieta. Un bilbaíno [...]

«El marido de Mercedes [Santa Olalla] fue dueño de la «Banca Aramburu [...]» (55).

La forma de acceso al escalafón social de la burguesía, cuando no se gozaba de la condición de «buena familia», o no se disponía de bienes económicos, era, excepcionalmente, el matrimonio, en principio reservada para realizar alianzas «inter pares».

También existía el caso de familia burguesa arruinada. Se perdía el dinero pero no la condición y el buen nombre. Como casos más significativos, cito los de la familia Veá-Murguía y, en el Puerto de Santa María —localidad muy próxima a Cádiz—, los Alberti:

«Carmen Vea-Murguía levantó su casa y se refugió en Puerto Real. Como han hecho siempre los señores de la provincia venidos a menos» (55).

«—Milagros Alberti es de aquí, del Puerto. Una familia principal, «venida a menos». Tiene un primo poeta. Rafael se llama» (62).

Aparte de estas «familias» —categoría genérica de la pertenencia a un clan de la burguesía gaditana de principios de siglo—, me interesa destacar otros personajes más individualizados, pertenecientes casi todos al sector público, socialmente menos favorecido, que acompañan, como servidores a los personajes más encumbrados en el escalafón social. Entre los servidores destacan, sobre todos, las «doñas» que tienen su paralelo en las famosas «nannies» británicas. No hay que olvidar que muchas familias de la burguesía gaditana son originarias de los países británicos —como los Macpherson—, e incluso mandan a sus hijos a estudiar a colegios ingleses:

«Las «doñas», eran señoritas de buenas familias, «venidas a menos». Las había de velo y de sombrero y según el uso de tales accesorios, así se las pagaba» (54).

«Al salón de té [...] asistían las muchachas de la buena sociedad acompañadas de sus madres. Y a falta de ellas de sus doñas» (54).

Entre los sirvientes están las niñeras, como Amalia Cámara, o las de la plaza de Miña, anónimos personajes dependiendo, casi siempre, de una economía doméstica y familiar. En Cádiz este tipo de mujer popular, de inferior extracción social, habladora y conocedora de cuentos y refranes populares ha dado lugar a un prototipo de personaje muy popular entre los gaditanos que asisten, todavía, a las tradicionales representaciones de los títeres de «La tía Norica». Amalia Cámara es una clásica «tía Norica»:

«En su casa, Amalia tenía un loro que sabía hablar [...] Amalia tenía dos únicos dientes. Uno, en la encía superior. Otro, en la encía inferior. Y un rodete de tortita» (14).

«En la Caleta, las mareas bajas dejaban al descubierto superficies de rocas y charcos [...]

«Todo el mundo sabía que por aquella parte, se había hundido una ciudad.

«Amalia explicaba

«—Sucedió hace millones de años. Cuando el mar se tragó a Cádiz por primera vez. Ahora, los días de marea baja pueden verse los techos de los palacios y las catedrales» (13).

Entre las niñeras hay también «categorías» sociales identificables por su atuendo:

«Quedaba una categoría especial. La de las «vuelas». Mantos largos, de gasa negra, tendidos en la cabeza, al filo del vestido, privilegio de las viudas de los funcionarios públicos y de sus huérfanas» (53).

Amalia, hija de un antiguo funcionario, Jefe de Consumos de la Línea de la Concepción, era de las privilegiadas con derecho a «vuela».

Hay otros tipos populares dignos de mención en este breve repaso por el repertorio social de personajes del proletariado anexo a la burguesía dineraria y mercantilista gaditana de principios de siglo. Un claro prototipo, personaje de amplio espectro en la tradición literaria, no sólo española sino también europea, es la cigarrera:

«Al atardecer, las cigarreras de la calle Plocia pasaban entre piropos de contra maestres, envueltas en negros mantones» (12).

Otro personaje femenino y popular también, como la cigarrera, es la «comprometida», especie de amante de lujo de

los marinos mercantes que hacían la línea con los países de Ultramar:

«Detrás de algunas persianas mujeres recostadas en buenas mecedoras, se mecían y se abanicaban. Amalia había dicho:

«Son las «comprometidas» de los embarcados. Esas, sin despreciar a nadie, viven como reinas» (13-14).

Probablemente una antigua «comprometida», retirada ya de su «oficio», fue la popular Mariquita, una conocida modista de sombreros femeninos que el que esto escribe recuerda, entre las brumas de mis recuerdos infantiles, cuando acompañaba a mi madre, entre sorprendido e incrédulo, ante el maravilloso espectáculo que se ofrecía ante mi vista. La tal Mariquita y su casa, llena aún de un esplendor colonial, aparecen así ficcionalizadas en la novela de Fórmica:

«El entresuelo [que más] recuerdo era el de Mariquita Cádiz, «Modista de sombreros».

«Mariquita no se llamaba así por mote, sino por curioso azar. Copiaba [...] todos los modelos de «El Sprit» [...].

«La sala de pruebas de Mariquita estaba impregnada del perfume de la alhucema.

«Del techo pendía una sombrilla japonesa, abierta en su total dimensión, adornada con ampollas de las primeras inyecciones. Un lujo exótico que esclarecía la penumbra del cuarto.

«Había, también, pay-pays cruzados en las paredes y un mantón de Manila, con figuras orientales, extendido sobre el piano. Un «chinero» de laca negra, guardaba su juguetería asiática» (53).

Los personajes masculinos, en cambio, abundan menos en la novela. No es extraño que el mundo del trabajo sólo aparezca como un reflejo del mundo plácido y acomodado de la burguesía. Este es el caso de las criadas y las sirvientas, ya

citadas, o también el del viejo y un tanto estrafalario sirviente apodado «Rakú».

El proletariado, en cambio, aparece muy escasamente representado en los trabajadores del astillero gaditano de Puerto Real:

«Al amanecer, los obreros del «Dique», cruzaban la calle. Embarcaban en el remolcador que los conducía al otro lado de la bahía». (71)

Capítulo aparte merece un tipo especial de personaje habitual en el paisaje urbano gaditano:

«Los marinos de guerra, con sus cocas brillantes». (12)

San Fernando, población muy cercana a Cádiz, fue ciudad departamental y en ella estuvo durante muchos años, antes de trasladarse a El Ferrol, la Escuela Naval. Razón por la cual estos marinos:

«Bajaban de San Fernando en un tranvía azul celeste». (12)

Muchas de las familias de la burguesía gaditana más importante provienen de la carrera naval:

«Los Lasquetty, los Jiménez-Alfaro, los Bustillos, son familias de marinos [...] Como los Nuche, los Gómez-Pablos, los Bastarreches, los Cervera, los Abarzuzas, los Topete, los Suances, los Fernández de la Puente» (56).

Finalmente, y para terminar este capítulo dedicado a la «vida y hábitos cotidianos», me referiré a los transportes. Es obvio que el vehículo por antonomasia del burgués es el recién inventado automóvil, no siempre al alcance de todas las economías familiares:

«Mis padres [narra la protagonista] no tenían automóvil. En Cádiz sólo tenía coche la señora de Víctor [?]. Mi abuela también tenía coche pero no era de su propiedad, sino alquilado. Un abono de la cochera de Paredes.

Más tarde, cuando la protagonista se traslada a Sevilla, la Empresa pone a disposición del padre de Mercedes un «Minerva» que la familia utiliza los domingos para las excursiones a los pueblos cercanos.

Aunque, para todos, el medio habitual para desplazarse es el popular tranvía:

«Iniciado el siglo, el nuevo transporte [del tranvía] entusiasmó a la ciudad, y las «chirigotas» carnavalescas no dejaron de señalarlo». (42)

Este medio de transporte consigue desbancar al, hasta entonces, habitual coche de caballos, cuyos conductores sufren el quebranto del «paro» del que ya no se recuperarían jamás. El suceso fue tan llamativo que quedó grabado de nuevo, y ya para siempre, en esa auténtica memoria oral y colectiva que supone para los gaditanos el Carnaval. Así, por ejemplo, canta, el autor anónimo, a principios de siglo:

«Se ha vuelto Cádiz loco con los tranvías.
¡Vaya negocio bonito que ha hecho la Compañía!
Y hay gaditano y gaditana que sueña con el
trole y la campana.
Y otros que no tienen ni «pa» café,
que se pasan la vida en San José*» (42).

Hasta aquí la cita que recoge Mercedes Fórmica, en su novela *La infancia*, pero yo aún recuerdo estas frases que

* San José es el nombre del cementerio situado, en aquellos años, en el lugar más apartado de la Ciudad a donde llegaba la línea de tranvías, en su final de trayecto.

continúan y sentencian el estado verdaderamente lamentable de los cocheros gaditanos:

«Por eso, los cocheros están en Cádiz de vacaciones. Unos cogiendo ostiones** y otros viviendo del aire, como los camaleones».

Situación que la propia Mercedes Fórmica califica en su narración:

«Saltaba el tranvía. En sus «paradas», los coches de caballos estaban sin alquilar» (42).

Fiestas.

Las fiestas, entre la burguesía, no son sino una variante, dentro de un sistema social organizado, de la vida social, entendida ésta como un conjunto de relaciones que ocupan un lugar preeminente en la formación de la conciencia de clase (A. Ramos Santana; 1987 y Alain Touraine: 1978). La fiesta, como explica B. Bennassar (1979), tiene una función social indispensable para la existencia de la armonía entre las distintas clases.

La burguesía gaditana, tal y como aparece en *La infancia* de M. Fórmica, dispone de ocasiones abundantes a lo largo del año para relacionarse y divertirse en sociedad. La primera de ella, en orden cronológico, es el Carnaval. Esta fiesta era una de las que gozaba –y goza– de mayor popularidad en Cádiz. El Carnaval Gaditano es «de tradición italiana, que bebe en las fuentes genovesas y venecianas, traído –seguramente– por los inmigrantes de origen italiano que vienen a Cádiz en el siglo XV» (Ramos Santana, 1987,

** Marisco de roca muy conocido en la zona.

377-378). A partir de esa fecha, con mayor o menor intensidad, el Carnaval ha venido celebrándose habitualmente en la ciudad. La explosión de libertad que supone para un pueblo semejante manifestación, siempre ha tratado de ser controlada —en unos períodos más que en otros— por las clases dominantes. Uno de los controles se ejerce a través de los bailes organizados por la buena sociedad:

«[Mi tía Gracia] lució el disfraz en un baile de Piñata, celebrado en el Casino Gaditano» (79).

A pesar de ello, la expresión de libertad que supone para el pueblo es difícil de detener como no sea por la fuerza:

«El domingo de Piñata adornaron los balcones del barrio».

«La casa de al lado engalanó el suyo con la bandera española. Sobre la bandera plantaron una barquillera que dejaba escapar polvo purpurina. Le rodeaban rojas bombillas encendidas.

«La gente se detenía delante del balcón. Los marineros celebraban.

—Está muy bien el adorno [...]

«Vinieron los «serios», unos guardias que nunca reían. Vinieron los «serios» y entraron en la casa. Apagaron las luces y arrancaron la bandera, los curiosos echaron a correr» (21).

No podemos esperar que una niña, sin apenas ocasión encuentre demasiados momentos felices para divertirse. Para la protagonista,

«El Carnaval era triste. Había globos, confetis, caretas. Era triste. La gente reía con risas destempladas.

«[...] y luego había aquellos tubos de trementina que nunca he sabido para que servían. Y al atardecer, con sus máscaras agostadas por el cansancio. Y los pobres niños, disfrazados de holandeses» (21).

Desde el siglo XIX conmemoraba institucionalmente la ciudad la fiesta del «Corpus Christi», «toldándose por cuenta del erario municipal toda la estación, enarenándose y cubriendo de juncos el pavimento» (Ramos Santana, 374). Para la burguesía, esta festividad religiosa, era una magnífica ocasión para lucir sus mejores galas:

«En el día de Corpus se estrenaban los vestidos de verano. Las criadas sacaban sus mantones de «espuma» negra y se calzaban zapatos de charol que siempre les quedaban estrechos [...]

«Nosotras estrenábamos zapatos de cabritilla y unos trajes de batista blanca, con pasacintas y tiras bordadas que mi madre, personalmente, nos había cosido» (22).

La tercera fiesta del año, en orden cronológico, es la velada de los Ángeles. Desde 1857 el Ayuntamiento de la ciudad tomó medidas para prorrogar las fiestas de Corpus durante el verano. Se acordó entonces la fundación de una velada, a celebrar en el paseo de las Delicias durante los primeros quince días de agosto. La protagonista recuerda así, próxima a su casa de la calle Sacramento, el sonido de la Velada:

«En el verano [...] un murmullo alegre subía a la calle.

«—¿Qué es eso, mamá?

«—Son las gentes que van a la Velada de los Ángeles»

«Se desarrollaba en el vecino Parque Genovés. Por esta circunstancia oíamos la música de los «tíos vivos», los cascabeles de los muñecos que recibían las perdigonadas del «Tiro al Blanco» (40).

Había también fiestas no institucionales, de carácter más familiar, como los bailes de sociedad que servían para «poner de largo» a las hijas de la burguesía:

«[Los bailes de Mercedes Aramburu] resultaban muy divertidos. Yo [confiesa la protagonista] me puse «de largo», en uno» (55).

Los bautizos eran otra ocasión, aunque reservada a clases más populares, para celebrar reuniones de carácter festivo:

«Terminada la ceremonia. La fila de coches de caballos se ponía en movimiento. Iba, primero, el recién nacido, en un Landó de llantas de goma, seguido de los invitados, en «familiares» con ruedas de hierro.

«—Los padrinos convidarán en una venta de Puerta de Tierra, y hasta que caiga la noche se cantará y se bailará» (37).

Actitud ante la muerte.

Si ante la vida el burgués mantiene una posición ideológica, es lógico que también ante la muerte —el trance final para cualquier cristiano—, experimente sentimientos de diversa consideración, aunque, como veremos, casi todos guiados por la idea de la fama. Pero no es la fama de las *Coplas* manriqueñas, sino la fama como ostentación, como símbolo de clase. La ostentación alcanza así, en la burguesía límites ridículos, como podemos comprobar en este anuncio publicado en Cádiz a finales del siglo pasado:

«Lápidas mortuorias:

«En este establecimiento se hallará a precios convencionales un variado y numeroso surtido de lápidas, en las que constan ya grabadas todos los méritos y virtudes que se pueden apetecer sin que falte para su inmediato uso más que el nombre del difunto, a cuya memoria se desea consagrarlos» (en Ramos Santana, 485).

Con estos precedentes, cronológicamente tan inmediatos, no es extraño que la actitud de la burguesía ante la muerte, tal y como aparece en la novela de M. Fórmica, sea la demostración —en muchas ocasiones ostentación— ante los mor-

tales, aún vivos, del poder económico del fallecido, veamos algunos ejemplos:

«El entierro que conmovió el corazón de Amalia y desató en alabanzas las lenguas de «todo Cádiz», fue el de la viuda de Moreno de Mora, doña Micaela Gómez.

«En el entierro de doña Micaela, se repartieron esquelas. Esas que, siempre, decían los periódicos que no se repartían. En el de ella, se repartieron esquelas, de excelente calidad, con un luto, impresionante, de cuatro dedos.

«A su entierro no faltó ningún coche y la circulación quedó interrumpida». (9)

La categoría social del fallecido se medía por la clase de entierro que se le dispensase:

«Para el entierro de Meme [sobrino de Amalia Cámara] habían pensado que llevase caballos blancos, adornados con plumas blancas» (32).

Mientras que los colores identifican la edad del fallecido:

«En San José, esperaba un coche de caballos con su carga».

«Si era blanco sabíamos que había muerto una muchacha. Si celeste un recién nacido. Los negros a las personas mayores». (43)

Las categorías sociales de los fallecidos quedan reflejadas, incluso, en los enterramientos del cementerio, como se deduce del diálogo de la protagonista con Amalia Cámara:

«—Lo peor es la fosa [...] un niño es algo diferente [...].

Y no digamos un panteón.

«Si mi padre, el pobrecito, hubiera querido, otro gallo me cantara. Pero no quiso. Y eso que fue Jefe de Consumos en La Línea de la Concepción. Un Jefe de Con-

sumos que si hubiese querido... ¡No digo nicho! Panteón tendría si hubiese querido. Pero no quiso.

«Cosas del buen nombre. Yo, iré a la fosa» (43).

Aunque la solidaridad se dispara entre las clases populares a la hora de la muerte que evidentemente, para ellos, no sólo no iguala sino que aun separa más:

«Los vecinos, querían mucho a mi nieto y habían hecho una «derrama» para costear el entierro. Cogían un pañuelo y llamaban a las puertas de los «partidos», de «las salas y de las alcobas». Cada uno echaba lo que podía» (32).

La categoría social del difunto «persigue» a la viuda hasta fuera de la tumba:

«Quedaba una categoría especial. La de los «vuelas». Mantos largos, de gasa negra, tendidos de la cabeza, al filo del vestido, privilegio de las viudas de los funcionarios públicos y de sus huérfanos» (53).

Beneficencia.

La actividad benefactora se adoptaba frente a otro, o a favor de otro. Este otro, en la mayoría de las ocasiones, es el pobre que «ejercía una función social y religiosa al proporcionar al rico la posibilidad de practicar buenas obras» (B. Bennassar, 130).

Ante la pobreza, la burguesía suele adoptar dos opciones, ninguna de ellas pasa por procurar la igualdad de los grupos sociales. La primera medida es intentar que los poderes públicos se encarguen de proporcionar trabajos a los necesitados. La segunda, ejercitarse en la caridad: «Así se ganan dos bazas, la complacencia de la Iglesia y la obligatoriedad del agradecimiento de aquél que recibe la limosna» (A. Ramos Santana, 461).

En la beneficencia gaditana hay dos «familias», auténticos patricios de la asistencia preindustrial no socializada: Los Mora y el Marqués de Comillas.

«-La Beneficencia en Cádiz la hicieron los Mora. El Hospital de su nombre. El Colegio de San José y tantas cosas» (55).

El Marqués de Comillas -fundador de la compañía Transatlántica- que dio trabajo a la mayoría de la población activa gaditana en el sector marítimo a principios de siglo, fue uno de los más importantes benefactores de la burguesía:

«Amalia había estado casada con un empleado de la Transatlántica y por este motivo cobraba una pensión que le pasaba el Marqués de Comillas» (11).

«Del Marqués de Comillas se hablaba en Cádiz con respeto. Cuando murió, se consideró el chorro de pensiones perjudiciales para la buena marcha del negocio y suprimieron algunas» (11).

Hay otras instituciones no personalizadas que ejercitan este tipo de acciones. Aunque, naturalmente, estas instituciones actúan de meros intermediarios o transmisores de la burguesía. Así se mantiene férreamente el *Statu quo* social. Una de estas instituciones es el ejército o la milicia. Es un buen momento para obtener una buena instantánea de la mendicidad a principios de siglo:

«Delante de los cuarteles grupos de mendigos esperaban el reparto del rancho. Aparecían con sus latas dispuestas y el rancho, calentito, humeaba al caer en las latas. Comían en silencio, con sus propias cucharas» (13).

Una típica institución en lo que a esta actividad se refiere, amparada y protegida, a su vez, por organismos públicos -Diputación o Ayuntamiento- era «Las Hermanitas de los Pobres», al lado de cuyo caserón se levantaba la vivienda de nuestra protagonista:

«Lindaba con nuestra casa el jardín de las Hermanitas de los Pobres [...]».

«Recuerdo sus ancianos absortos, sus monjas de paso diligente [...] el San José del vestíbulo que nunca pedía más de lo que necesitaba —una cesta de pan, una lata de aceite—» (8).

La Compañía Lebon en la que trabajaba el padre de la protagonista —suministradora de la Electricidad Gaditana— es pionera en avances sociales como lo demuestra la siguiente cita:

«Si alguno [obrero] enfermaba, mi padre exigía del seguro hasta el último condado» (26).

Aunque actitudes paternalistas son finalmente las que prevalecen:

«Cuando se descubrieron los antibióticos y empezó la lucha de si pagaban, o no pagaban la penicilina, mi padre se llegaba a casa del enfermo y discutía con quien fuese menester, hasta que lograba la penicilina. Y a menudo él mismo se la inyectaba» (26).

Hay por último, testimonios de asistencias sanitarias realizadas por Compañías y Mútuas privadas. Lo que, por otra parte, no es raro en una época en la que no funciona todavía el Seguro obligatorio; avance social aún no al alcance de las clases más menesterosas:

Meme, mi nieto, estaba a las puertas de la muerte. El médico de la «Iguala» ya se había despedido» (32).

Vida Cultural.

Es a todas luces evidente que el panorama cultural reflejado en la novela es pobre y vulgar. No es que la burguesía

haya tenido especiales desvelos por preservar el legado cultural, pero sí es cierto que, al menos en el siglo pasado y buena parte de éste, ha constituido –por su capacidad adquisitoria– la única clase social que ha ocupado sus ratos de ocio en distraerse ilustradamente. La burguesía solía disponer de buenas bibliotecas. Como ejemplo curioso citaré el caso, en el siglo pasado, de Alcalá Galiano que en la biblioteca particular de su tío encontró, bajo una cubierta que indicaba «Comedias de Calderón», libros de Voltaire, Rousseau, Montesquieu.

Pero éste no era –desgraciadamente– un ejemplo demasiado frecuente. Y mucho menos lo es en el caso de la novela que nos ocupa. La apelación a los gustos culturales de la burguesía gaditana es increíblemente mediocre, incluso en los padres de la protagonista. Más –como es lógico en un mundo de hombres– en el caso de la madre que en el padre. Así, las inquietudes culturales de la madre se despachan de esta forma:

«Y luego tenía a mi madre que [...] se conformaba con las cosas sencillas y admiraba las comedias de los hermanos Alvarez Quintero» (31).

«Mi padre había visto mundo. Había estado en América.

«Había viajado por Europa. La vida, en Cádiz, le parecía paralizada» (31).

No en vano, el padre de Mercedes, la protagonista, es el prototipo de hombre burgués educado, desde joven, para ocupar un puesto de relieve en la sociedad:

«Mi padre hablaba muchos idiomas [...]

«Había estudiado en París, en la Sorbona, con el matrimonio Curie. Marie Curie le felicitó un día por su trabajo y le ofreció un puesto en su laboratorio. Mi padre, sin embargo, se decidió por la electricidad» (31).

Frente a este modelo, típicamente masculino, destaca el de la mujer de la burguesía, como la madre de Mercedes, educada para el matrimonio, según era norma tradicional en la familia:

«Mi abuela y sus hermanas vestían en París [...]. Las tres mayores se casaron al gusto de la madre. La primera con un aristócrata de la Montaña. Las siguientes, con dos hermanos, valencianos, que llegaron lejos en la carrera diplomática» (47-48).

Pero es que el entorno cultural ciudadano no es demasiado propicio para estos menesteres. Por ciertos datos, de cronología interna, que permiten fechar el tiempo de la historia alrededor de los años de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), podemos explicarnos la decadencia cultural que refleja la novela, aunque me temo que el atraso es más estructural que coyuntural. Al testimonio citado anteriormente apenas hay que añadir dos citas más —también postrísimas— desde el punto de vista cultural. La primera es una referencia a un teatro de Guíñol muy popular entre la población infantil gaditana:

«Por aquellas fechas el único teatro que conocíamos era el de «La Tía Norica».

«Todos los años, en vísperas de Nochebuena alzaban la barraca de la Tía Norica [...]. Se trataba de un guíñol primitivo, que nos entusiasmaba» (67).

La segunda cita es una referencia, muy de pasada, a la actividad lírico-teatral provinciana:

«Al Gran Teatro vinieron las Arderius. Unas tiples muy guapas y muy decentes» (56).

BIBLIOGRAFÍA

BAROJA, Pío.

- *Las inquietudes de Shanti Andía*, ed. de Julio Caro Baroja, Cátedra, Madrid, 1981.

BENNASSAR, Bartolomé.

- *Los Españoles. Actitudes y mentalidad*, Barcelona, 1978

FÓRMICA, Mercedes.

- *La infancia*, Cátedra Adolfo de Castro–Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987.

MILLÁN CHIVITE, José Luis.

- «Revolución política y crisis económica y urbana (1790–1868)», en *Cádiz en su historia...*, Caja de Ahorros de Cádiz, 1982.

RAMOS SANTANA, Alberto.

- *La burguesía gaditana en la época isabelina*, Cátedra Adolfo de Castro–Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987.

SCHUMPTER, Joseph A.

- *Imperialismo. Clases Sociales*, Madrid, 1965.

SCHUMPTER, Joseph A.

- *Capitalismo, Socialismo y Democracia*, Barcelona, 1983.

TOURAINÉ, Alain.

- *Introducción a la Sociología*, Barcelona, 1978.

PARTE SEGUNDA

Luis Cernuda en la poesía española contemporánea

«Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseaba de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad».

Luis Cernuda: *Ocnos*.

Luis Cernuda es el poeta español contemporáneo que ha recibido y recibe un mejor tratamiento por parte de críticos y creadores a partir del año 1955, fecha en que su figura se rehabilita merced al homenaje de *Cántico*, la generación poética de Pablo García Baena y Juan Bernier.

Luis Cernuda murió en México, el año 1963, una generación de estudiantes de la Facultad de Letras de Sevilla, conoció la noticia con tristeza. No en vano Luis Cernuda, sevillano, ha sido el poeta más amado y, paradójicamente, más odiado en su propia ciudad.

No fue insensible a este sentimiento de rechazo por sus propios paisanos el poeta sevillano y buena prueba de ello son los versos que escribió para *Desolación de la Quimera*:

«No me queréis, lo sé, y que os molesta cuanto escribo
[...]

Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado.

Leyenda alguna, caísteis sobre un libro.

Primerizo lo mismo que su autor: Yo, mi primer libro.

¿Qué recuerda Luis Cernuda en estos versos? ¿Qué herida respira, aún no cauterizada, en estas amargas palabras?

Habría que remontarse al año 1927, cuando un poeta muy joven todavía, protegido y apadrinado por otro poeta «mayor» de la generación del 27 y profesor de Cernuda en la Universidad de Sevilla, Pedro Salinas, publica su primer libro de poesía en los suplementos de *Litoral*, en Málaga. Este libro —*Perfil del Aire*— recibe críticas tan negativas que el propio Luis, años más tarde, no duda en rebautizarlo con el título de *Primeras Poesías* intentando borrar así cualquier huella que tuviera relación con la primera salida del libro.

Pero la historia comienza mucho antes. Estamos en el año 1911, en Sevilla, la Primavera allí transcurre con olor a azahar y a incienso de las procesiones de Semana Santa. Los restos mortales de G.A. Bécquer, el poeta de las *Rimas*, son trasladados desde Madrid a Sevilla para ser sepultados en la capilla de la Universidad, entonces en la calle Laraña. Unas primas de Luis, Brígida y Luisa de la Sota prestan a la hermana del poeta los tres tomos de la obra de Bécquer. Cernuda los hojea. Sólo tiene ocho años pero algo tuvo que quedar depositado en su subconsciente para salir, años más tarde, a flor de piel. Esta primera experiencia de contacto con la poesía se completa con dos episodios más: En el Colegio de los Escolapios, muy cerca de la sevillana calle Monsalves, el profesor de Retórica le pide que componga una décima. El tercer y definitivo encuentro con la poesía, antes de empezar a

escribir versos, se trata de una experiencia de orden místico. El joven Cernuda, que se encuentra cumpliendo el Servicio Militar, experimenta la sensación, montando a caballo por los alrededores de Sevilla, de ver las cosas por vez primera. Esta sensación provoca en el futuro poeta la urgencia de comunicarla a los demás.

Las lecturas de Luis en estos años, que coinciden con su formación universitaria al lado de D. Pedro Salinas, se orientan, por un lado, hacia los clásicos españoles: Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón... Pero Salinas le aconseja la necesidad de leer también a los poetas franceses y de aprender una lengua extranjera. *Baudelaire*, el poeta de *Las Flores del Mal*, es el autor elegido por Cernuda para comenzar su primera andadura por los poetas simbolistas. Le siguen Mallarmé, Rimbaud... Las redes están echadas, la captura será, como veremos, muy abundante.

A partir del año 1924 comienza a escribir los primeros poemas de *Perfil del Aire*. En sus versos, además de la huella de algunos de los poetas mencionados, es también importante la influencia de Pierre Reverdy, del que recibe tres lecciones de estilo que el poeta sevillano reconoce como cualidades aprendidas en el escritor francés:

- Desnudez.
- Pureza.
- Reticencia.

En estas fechas comienza también la lectura de André Gide que le reconcilia con el problema personal de su homosexualidad no asumida hasta ese momento.

Los clásicos greco-latinos, en cambio, apenas influyen en él en estos años. Ni tampoco recibe la influencia de filósofos contemporáneos, sino es una lectura, en extremo podada y mal traducida, de *El Capital*. No creo, sin embargo, que haya quedado en Cernuda ninguna influencia, al contrario de otros poetas del 27 —como R. Alberti—, de las tesis marxistas.

Nos encontramos ahora en el año 1926, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre anuncian desde Málaga la aparición de *Litoral*, revista de poesía verdaderamente decisiva en los destinos futuros de la poesía española contemporánea. En los Suplementos publica Cernuda, como ya dijimos, su primer libro de poesía: *Perfil del Aire*. Así recuerda el poeta la experiencia de ver, por fin, publicado su primer libro:

«Junto a mi cama, durante la noche, estuvieron los ejemplares: creo que apenas dormí y los poetas que recuerden la aparición de su libro primero comprenderán mi desvelo» (*Historial*: 31).

La experiencia, como hemos apuntado, no pudo ser más insatisfactoria para el poeta. La crítica se cebó en él. Lo acusaban de estar demasiado influido por Jorge Guillén y le recriminaron el hecho de no apuntarse a novedades de la época. El asunto era tanto más dramático cuando, ya por aquellos años, el joven Cernuda empezaba a entrever que el trabajo poético era la razón principal de su existencia.

Como Don Quijote frente a los molinos de viento, el ánimo de Cernuda lejos de quebrantarse se fortalece. Su lucha —lo ha entendido— no es contra la Poesía, esa batalla está ganada, en sus primeros escauceos, por un poeta de la formación y capacidad lírica del sevillano. No, su guerra particular es contra el recelo, la envidia, no de los grandes, sino de los mediocres que pululan por la Villa y Corte. Afortunadamente hay un espíritu clarividente que le ayuda a superar el trauma. Este hombre es José Bergamín, que a los pocos años acabaría publicándole, en la Editorial Cruz y Raya, la primera edición de *La Realidad y el Deseo*.

Perfil del Aire —confiesa Cernuda— es, en efecto, el libro de un adolescente, «lleno de afanes no del todo conscientes, melancólico, precisamente por la impotencia en que [se] hallaba para satisfacer esos afanes; pero al mismo tiempo, libro de un poeta que, desde el punto de vista de la expresión, sabía más o menos adonde iba». (L. Cernuda, *Historial de un libro*).

Instintivamente, el poeta, se orientaba ya a lo que hoy llamaríamos una expresión coloquial, eludiendo, instintivamente también, los dos principales tropiezos de la poesía española en aquellos años 20: Lo folklórico y lo pedantesco. El folklorismo es sinónimo, en aquel momento, de decadentismo. Por pedantesco es posible entender un velado sarcasmo contra aquellos críticos que lo acusaron de no ser, en su primera entrega poética, ni «porvenirista» ni «noviformo».

«Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú» responde Cernuda. La suerte está echada, es tarde para echarse atrás. La segunda entrega poética es un homenaje a Garcilaso, el poeta español más querido por Cernuda, al que le dedica su *Égloga*.

Tras de la *Égloga* escribe la *Elegía* y luego la *Oda* en homenaje a Fray Luis de León. Son sendos ejercicios sobre formas poéticas clásicas que, si bien fueron provechosas para su adiestramiento técnico, privan todavía al poeta de encontrar la expresión necesaria a una parte viva y esencial de sí mismo.

A esta insatisfacción comunicativa inicial de sus primeros años hay que añadir una rebeldía social instrumentada contra el resto de una sociedad que lo margina por el mero hecho de su delicada posición económica y, no en menor medida, por su propio problema vital de una sexualidad inconfesable y vergonzante para él.

En julio de 1928, a la muerte de su madre —su padre ya había fallecido en 1920—, Cernuda deja Sevilla. Se dirige a Málaga, la ciudad-paraiso para Vicente Aleixandre, en donde recibe por primera vez la impresión del mar y tiene ocasión de reunirse unos días con sus amigos de la imprenta Sur y de la revista *Litoral*: Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.

Madrid viene después. Su primera visita, como en el caso de Rafael Alberti, es para ir al Museo del Prado —la mejor pinacoteca del mundo—, y luego para Vicente Aleixan-

dre, Salinas –su antiguo profesor– intenta, mientras tanto, que la Universidad de Toulouse lo acepte como lector de español. En Toulouse comienza a escribir los poemas de *Un Río. Un Amor*, dictados por un impulso similar al que animaba a los surrealistas.

El surrealismo –nos aclara el propio Luis Cernuda– no fue sólo una moda literaria, sino también una corriente espiritual en la juventud de una época. En esta primera etapa surrealista, Cernuda se inspira en el cine y en la música de jazz. Precisamente uno de los primeros poemas surrealistas –«Quisiera estar sólo en el Sur»–, lleva el título de una pieza de jazz:

Quisiera estar solo en el sur

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
de ligeros paisajes dormidos en el aire,
con cuerpos a la sombra de ramos como flores
o huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
Y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
Hacia el mar encamina sus deseos amargos
Abriendo un eco débil que vive lentamente,

En el sur tan distante quiero estar confundido,
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
Su niebla misma, ríe, blanca en el viento,
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

Y otro poema –«Sombras blancas en los mares del Sur»– era el mismo título de una película recién estrenada en un cine de los Campos Elíseos. La afición al cine lleva al poeta a interesarse vivamente por los EE.UU., ya que las películas norteamericanas eran las más cotizadas entonces. «Y la vida allá la que más cercana parecía al ideal juvenil, sonriente y atlético, que no pocos mozos se trazaban entonces».

Nombres de ciudades o de Estados de este país –EE.UU. de Norteamérica– dieron pretexto a alguno de sus versos. No

hay que olvidar al respecto que, por el contrario, los países «artísticos» como Italia o Grecia, que habían impresionado las retinas y —posteriormente— los versos de los poetas modernistas —con Rubén Darío a la cabeza, habían caído posteriormente en un cierto descrédito atribuible, en parte, a ciertos desplantes fascistas de escritores como D'Anunzio o del propio «Duce» Mussolini. Recuérdese cómo un escritor —Spengler—, ideólogo del fascismo, escribe por esta época un libro de título tan significativo como *La Decadencia del occidente*.

Cernuda reivindica, en provecho propio y del surrealismo, su rebeldía contra la sociedad y las bases sobre las cuales se hallaba sustentada. España, por aquella época, le aparecía como un país decrepito, y en su descomposición. A esta mirada desolada sobre su propio país contribuye la caída de la Dictadura de Primo de Rivera y el resentimiento nacional contra el rey, que había permitido su existencia, sino la había traído él mismo. Pero no sólo hay un sentimiento de animadversión contra su propio país o la monarquía, sino contra sus propios compañeros de generación. Unas palabras que, a petición de G. Diego, Cernuda escribe en la Antología *Poesía Española*, describen perfectamente este estado de ánimo en torno al año 1931:

«No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes, la detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: a mis amigos, la familia, mi país». (G. Diego., 656).

A pesar de estas duras palabras, Cernuda encuentra en el poeta Vicente Aleixandre la amistad que con Federico García Lorca, recién llegado a España de vuelta de Cuba y EE.UU., le proporciona motivos de satisfacción.

Años más tarde la muerte del poeta granadino le provoca tal emoción que escribirá en *Las Nubes*:



«A un poeta muerto»

«La Sal de nuestro mundo eras,
vivo estabas como un rayo de sol,
y ya es tan sólo tu recuerdo
Quien yerra y pasa acariciando
El muro de los Cuerpos»

Cuando termina, en 1931, *Un Río. Un amor*, comienza *Los placeres prohibidos*, serie que prosigue la redacción de poemas de estilo surrealista. Es esta una etapa que Cernuda da por concluida cuando comienza a redactar los poemas de la serie siguiente: *Donde habite el olvido*, (1931). Las razones de su definitivo abandono del estilo surrealista son dos:

- El movimiento surrealista, que es una exploración del subconsciente, le ha servido ya para sacar de sí mismo lo que permanecía desde su niñez en silencio.
- Al no tener necesidad del surrealismo, comienza a ver en él un mero formalismo también agotado.

Donde habite el olvido (1934), además de un verso de la rima LXVI de Bécquer, es un poemario que cuenta una historia de amor desgraciado para el protagonista.

Antes de su salida de España aún describe los poemas de *Invocaciones a las gracias del Mundo*, en donde asistimos a un cambio de orientación en la composición estrófica del verso. Si con el surrealismo había abandonado la rima, con la etapa siguiente, sobre todo a partir de *Invocaciones*, abandona a su vez el verso corto y los poemas breves —del tipo de los de A. Machado y Juan Ramón Jiménez—, por el poema extenso. A ello contribuye el agotamiento del concepto de «poesía pura» que había reducido y adelgazado al máximo la expresión poética hasta ese momento.

Antes de comenzar la Guerra, Cernuda emprende viaje a París como secretario del Embajador D. Alvaro de Albornoz. A su regreso, precipitado por culpa de los acontecimientos, su impresión del país es tan desalentadora que escribe:

«Desnudas frente a frente ví, de una parte, la sempiterna, la inmortal reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una edad media suya propia; y, de otra (...) las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada».

Luego el Alzamiento, la guerra civil, la muerte de los amigos -F. García Lorca-, la separación... En las noches de invierno, durante la guerra, en el frente de la Ciudad Universitaria, Cernuda oye el cañoneo leyendo a Hölderlin y Leopardi. Esta actitud de esteta aparentemente no comprometido contrasta con el rumbo que toma su vida con la Guerra Civil y con el exilio.

A partir de 1938, su vida da un giro importante. Un amigo inglés, Stanley Richardson, le proporciona la oportunidad de viajar al Reino Unido, a pronunciar unas conferencias. Acepta encantado creyendo que la estancia sería muy breve, pero al intentar regresar a su patria, se encuentra que el nuevo sesgo que ha tomado la Guerra no se lo permite. Sólo, sin trabajo y en un país extraño, Cernuda confiesa que es esta una de las épocas más miserables de su vida. Aunque, años más tarde, reconoce también que sin estos años de aprendizaje de la lengua inglesa y el conocimiento que adquiere del país, le faltaría la experiencia más considerable de sus años maduros.

Por otra parte las clases de español que empieza a impartir, primero en Londres y luego en Glasgow (Escocia), le hacen comprender hasta qué punto se hace necesario para el alumno de Literatura Española el ser guiado o conducido por la misma experiencia que recorre el poeta en su experiencia de creación literaria.

En Inglaterra ve comenzar y terminar la 2ª Guerra Mundial. El sentimiento de dolor que le produce conocer cuántos de sus jóvenes alumnos en Surrey morirían en la 2ª Gran Guerra, le llevan a escribir su poema «Lázaro», en donde nos cuenta la experiencia de sentirse resucitado entre los muer-

tos, parecida a aquella otra que siente todavía recordando la Guerra Civil española.

En Inglaterra comienza a leer a Shakespeare, Blake, Keats. Acostumbrado al ornato barroco de la poesía clásica española, la poesía inglesa comienza por desagradarle. Sin embargo, pronto encuentra motivos en ellas de admiración:

- Expresión concisa y exacta.
- Ausencia de vicios característicos a la expresión literaria española:
 - Exceso de subjetivismo.
 - Exceso de elementos superfluos.

De otra parte, en el poeta inglés Browning, aprende a proyectar su experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria («Lázaro», Quetzalcoatl, Silla de Rey, «El César») para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.

En 1942, durante su estancia en Glasgow, aparece la 2ª edición de *La Realidad y el Deseo*, aumentada con la sección VII, *Las Nubes*, que fue comenzada en Madrid y continuada en este largo periplo de sus primeros años del exilio que llèvan desde Madrid a Glasgow pasando por París y Londres.

Un temor que llega a obsesionar al poeta por esta época es que su trabajo como escritor, comenzado ya hacía unos años, quedara olvidado y desconocido para los jóvenes, poetas o no, que quedaban en España. Sin embargo, la aparición sucesiva de ediciones piratas de sus poesías, en cierta manera, lo tranquilizan.

También continúa durante estos años su formación musical, ya desde Sevilla acostumbraba a asistir a conciertos. En Inglaterra no sólo puede satisfacer su gusto sino la necesidad que siente por la música. En Londres puede asistir a una serie de conciertos semanales dedicados a Mozart, arte al que debe, según Cernuda, haber gozado del más puro deleite.

La terminación de la Guerra lo alcanza en Cambridge y a esos años alude el título de *Como quien espera el Alba*.

Antes de dejar Cambridge comienza la serie de *Vivir sin estar viviendo*. A partir de Hölderlin, Cernuda había comenzado a escribir versos con la técnica del encabalgamiento que consiste en ir deslizándose la frase de unos versos a otros. Esto le conduce progresivamente en el poema a un ritmo doble: el de la frase y el del verso. En ocasiones el ritmo versal queda ensordecido bajo el ritmo de la frase. Por otro lado, Cernuda prefiere el lenguaje hablado y coloquial antes que el retórico e inusitado. Las palabras de Juan Ramón Jiménez —«Quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe»— le parecen una de las máximas más justas.

En marzo de 1947 recibe carta de su amiga Concha Albornoz, quien hacía unos años trabajaba en EE.UU., preguntándole si aceptaría un puesto de profesor en la Universidad norteamericana. La propuesta satisface plenamente a Cernuda que comienza rápidamente las gestiones para obtener el visado. A las complicadas gestiones para obtener su permiso de entrada, se añaden las de conseguir un pasaje para Nueva York ya que, apenas acabada la guerra, los viajes aéreos o marítimos aún no se habían normalizado. Por fin, cuando ya desesperaba de encontrar pasaje, la agencia de viaje le proporciona un billete de una señora que había cancelado el suyo. El trasatlántico era un buque francés que partía de Southampton el 10 de setiembre de ese mismo año. No pocas veces el propio Luis Cernuda se había interrogado sobre cómo sería el continente americano que tiene o debería tener una atracción especial para cualquier español. Hay una pregunta que el poeta se formula a sí mismo y que resume el sentido de su curiosidad por conocer esa nueva tierra: ¿Cómo serán los árboles aquellos?, que daría lugar al verso primero del poema «Otros Aires».

«Otros Aires»

«¿Cómo serán los árboles aquellos?»,
Preguntaste. Ahí los tienes:
Aún desnudos, ya hermosos,
Bajo del cielo vasto, por el llano y colinas
Que ves a la ventana,
Amigos nuevos en espera
De tu salida para andar contigo.

Allá, por el sendero
A la orilla del lago, en una fila,
Alamos, arces, abedules,
Contra las nubes claras
Y libres, pueblan un horizonte
Acogedor desde el primer instante,
En este fin de invierno hacia la primavera.

A media noche Luis Cernuda parte de la estación de Waterloo, el doce de septiembre de 1947, camino del puerto de donde saldrá con rumbo a EE.UU.

La llegada a Nueva York le sorprende, muy de mañana, levantado en la cubierta del buque. Viniendo de un país y un continente en guerra, las tiendas de Nueva York le llaman poderosamente la atención. Añádase a esto, el hecho de que por primera vez su trabajo se iba a remunerar de manera decorosa. *Vivir sin estar viviendo*, su siguiente serie de poemas, se escribe en Mount Holyoke, en donde Cernuda permanece el curso 1947-1948 y los siguientes hasta el año 1952, en que se traslada a México, país que había empezado a frecuentar a partir del verano de 1949. En su decisión influyen dos razones: el amor y la lengua, la verdadera patria del hombre. Como poseído por un demonio, Cernuda no vacila, al abandonar EE.UU., en abandonar también un trabajo digno, una posición decorosa por no hablar de una residencia en un país amable y acogedor donde la vida le ofrecía un máximo de comodidad y convivencia.

Para razonar esta actitud desinteresada, Cernuda refiere la anécdota de su bautizo en Sevilla, en donde su hermana

Ana, al arrojar su padre el «pelón», se quedó plantada en una esquina esperando que los otros niños acabaran de recoger las monedas.

Cernuda fue siempre de esa clase de personas que, frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo —ventajas, fortuna, posición— se queda siempre a un lado, no para esperar, como decía su hermana, a que acabaran, porque el sevillano sabe que nunca acaban o, si acaban, nada dejan, sino por respeto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla.

Es hora ya de rendir un balance del lugar que ocupa Luis Cernuda dentro de la poesía española contemporánea.

Lo primero que habría que decir es que la poesía del sevillano no se parece en nada a la de sus amigos y compañeros de la generación del 27, Cernuda acompañó a su generación. Admiró, y mucho, a algunos de sus componentes, especialmente a Vicente Aleixandre y a Federico García Lorca.

Es significativo que Luis Cernuda no aparezca en la foto de la famosa reunión fundacional celebrada en el Ateneo Sevillano, alrededor del homenaje a D. Luis de Góngora. No aparece tampoco en los mítines del Congreso de los intelectuales antifascistas celebrado en Valencia. Mientras las reuniones tienen lugar, él prefiere pasear y tomar el sol en la playa levantina. En el frente del Guadarrama participa leyendo versos de Hölderlin a los milicianos. Sin embargo no se puede dudar, ni un ápice, de su actitud comprometida con la causa del pueblo y contra el levantamiento que protagonizó el General Franco en 1936. En gran parte su actitud de solitario durante las mayores épocas de su vida, recorriendo países diferentes, le ha granjeado, entre las jóvenes generaciones españolas, un gran valor como poeta ético. ¿A qué se debe esta valoración? Fundamentalmente a esa actitud de independencia y rebeldía que Luis Cernuda ha mantenido durante toda su vida. Desmarcándose de cualquier adscripción

política y literaria. Manteniéndose al margen de todas las banderías, credos, modas y partidos de una y otra tendencia.

Desde joven dio prueba de una gran originalidad e individualismo. Para empezar, cuando los jóvenes poetas españoles contemporáneos que hacían sus armas en la poesía francesa se miraban en poetas como Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud, Cernuda dirige su mirada a un poeta tan «insignificante» como Pierre Reverdy. Cuando escribe su poema homenaje *Égloga*, no lo hace evidentemente pensando en Góngora, santo y seña de los jóvenes iconoclastas del 27, sino que se fija en el más puro de nuestros poetas clásicos: Garcilaso. Del surrealismo elige, como hemos visto, su aspecto más cosmopolita y desenfadado, como el jazz y el cine. Aunque lo que de verdad le interesa es su componente psicoliberador de pasiones y tensiones provocadas por una educación reprimida y un ambiente social y político cada vez más degradado. Quiero decir, lo que en otros es sólo un estilo, una corriente literaria más —Alberti, Aleixandre— en él es una forma de liberación moral y espiritual.

Pasado el surrealismo, su mirada no se dirige, como en otros casos próximos, a otras tendencias protagonizadas por las vanguardias artísticas —futurismo, creacionismo, etc.—, sino a un poeta español y sevillano que encarna, a la vez, la mejor tradición junto al punto de arranque de nuestra modernidad literaria: Gustavo Adolfo Bécquer.

Sin embargo, y esta es una segunda característica importante de su obra en relación a la de los poetas españoles contemporáneos, Luis Cernuda jamás se dejó dominar por las influencias que en un momento dado pudieran atraerle pasajeramente. Cuando «busca la influencia es porque así lo exige la necesidad expresiva» (Harris). Quizá por ello es posible decir de él que «fue el poeta moderno español en cuyos versos cabe rastrear más huellas» (L. Maristany). Pero ninguna de ellas fue tan duradera como para hipotecarle poéticamente durante mucho tiempo. Cernuda sólo fue fiel a sí mismo.

Cuando se aburrió del verso clásico, con ritmo y rima, se pasó al «coloquialismo» poético. He oído decir a algún crítico que leyendo a Cernuda en español da la impresión que estamos traduciendo de algún idioma extranjero. Y ello es así porque su poesía, sobre todo a partir de *La Nubes*, no es poesía sino prosa. O lo más parecido a la prosa.

Otra característica de la poesía del sevillano es su aperturismo a todos los autores europeos, clásicos y contemporáneos. En primer lugar hay que destacar su aparente admiración por el alemán Hölderlin, al que tradujo por primera vez al español en 1936. De Hölderlin acepta todo pero especialmente coincide con él en su admiración por los ideales de la antigüedad clásica y por la asumida conciencia de su irreversible desaparición...

Al ser Cernuda un poeta con tendencia a la meditación filosófica y trascendental, es lógico que haya recibido influencia de todos aquellos poetas meditativos y metafísicos que tanto influyeron en Unamuno: Wordsworth, Coleridge, Browning, Leopardi, Blake, Hopkins, E. Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke.

De la poesía francesa, a la que llegó de la mano de su maestro y compañero de generación, admira a Mallarmé y Rimbaud pero especialmente a Pierre Reverdy. Pero es André Gide quien, especialmente a partir de 1925, se convierte en su modelo liberador que «no sólo había de orientar su autorreconciliación íntima, sino también la posibilidad de expresar en poesía su instinto erótico» (L. Maristany).

Respecto a los autores españoles, Cernuda mantuvo un punto de vista bastante original. No tuvo grandes modelos exceptuando —como hemos dicho— a Bécquer y a Garcilaso. Sus preferencias curiosamente se encaminaron a rescatar figuras de segundo orden. Como Rioja, Arguijo, o Medrano, poetas clásicos sevillanos de los siglos XVI y XVII; O bien a mostrar sus preferencias por la poesía de aquellos autores que, al menos «oficialmente», no son poetas: Cervantes y

Unamuno. En general su actitud respecto a la poesía española especialmente la contemporánea es distanciada y fría, llevado en gran parte de un cierto sentimiento de revancha por la hostil acogida que recibieron sus primeros versos allá por el año 27.

No me resisto a finalizar esta valoración del poeta sevillano sin incluir, siquiera brevemente, un pequeño comentario dedicado a su obra en prosa. A ella, especialmente el libro *Ocnos*, he dedicado algunos afanes investigadores y más de una página impresa.

Ocnos es un libro de poemas en prosa dedicado a recrear el ambiente ideal y lejano de su ciudad nativa. Desde el exilio las sensaciones y el recuerdo de la Sevilla infantil se hacen más presentes: Las mañanas calurosas del verano, la fiesta de Corpus con su olor a romero y sus puestos de fruta, la Catedral, el río de agua luminosa y tranquila cuando el sol se pone allí entre leves cirros morados, el jardín antiguo de los Alcázares, el magnolio del barrio de Sta. Cruz, el perfume de la dama de noche en los días calurosos del verano, «¡Años de la niñez en que el tiempo parecía no existir!».

El exilio se manifiesta en estos poemas del libro a través de un tono nostálgico, y todo ello en forma de un género —El poema en prosa— que antes sólo habían cultivado de forma parecida Bécquer y Juan Ramón Jiménez.

No obstante creo que lo más característico de la poesía del sevillano es la estrecha vinculación que en ella se produce entre literatura y vida. La obra de Cernuda debe leerse en su totalidad no como una sucesión inconexa de libros que no tuvieran vinculación unos con otros. En la obra del sevillano están representadas todas las edades del hombre y crece sobre sí misma, reflexionado sobre el acto mismo de la creación poética. En este sentido es una obra «edificante», porque se va desarrollando y va creciendo sobre sí misma.

Hoy nosotros, como lectores y críticos de la obra del poeta sevillano, no podemos dejar de mostrar nuestra admiración hacia el poeta y el hombre que permaneció fiel a sí mismo y a su poesía viviendo la mitad de su vida desconectado de su país y de su lengua.

Su vida ha sido y es ejemplo y lección para una generación de jóvenes poetas españoles actuales que, aun sin conocerlo personalmente, reconocen en él el ejemplo más alto no sólo de virtudes poéticas concretas, sino por encima de todo de la dignidad humana.

**Realidad y leyenda en la obra de Luis Cernuda:
Un modelo de análisis para la prosa poética.**

Casi toda la crítica de la obra de Luis Cernuda está hoy de acuerdo en ver *Ocnos* como un libro de exilio. Naturalmente este exilio, como han explicado Octavio Paz y Luis Felipe Vivanco, entre otros, no hay que entenderlo en el estricto sentido político, sino sobre todo social. Y, por supuesto, humano: «Pero terminó la niñez y caí en el mundo», escribe Cernuda en *Ocnos*. Atendamos ahora al exilio político: me refiero a aquellas circunstancias históricas que hicieron imposible la convivencia entre los españoles y que acabaron con las esperanzas de Cernuda de volver a su patria. El poeta sale de España en 1938 –fecha de las famosas conferencias inglesas, a las que acudió invitado por su amigo Stanley Richardson. No obstante, y a pesar de esta salida un tanto casual y precipitada, Cernuda padeció durante años una pesadilla recurrente: se veía aquí, buscado y perseguido. El propio Cernuda confiesa que sufrir de tal sueño es cosa que, simbólicamente, le enseñó bastante de su relación subconsciente con España. Explicaría esto, en parte, su pequeña o grande –según las circunstancias– animadversión por España y los españoles. Pero volvamos a *Ocnos*. Aunque la investigadora francesa D. Musacchio estime que los poemas del libro comiencen a ser escritos por estas fechas –1938–, yo me inclino a pensar que debió ser hacia 1940 y –según el propio Cernuda– «en Glasgow [...] obsesionado entonces con recuerdos de su niñez y su primera juventud en Sevilla». El tema tiene importancia en la medida que, entre una y otra fecha, han ocurrido acontecimientos irreversibles para la historia de España y de Europa. Ya el propio Cernuda dejó testimonio de esta

circunstancia en un poema de *Ocnos*, «Guerra y paz», en donde describe su propia salida de España, por una estación anónima, perdida ya la causa el bando republicano.

Ahora bien, a pesar de lo dicho anteriormente, nada nos impide pensar que el proyecto de *Ocnos* rondara en la cabeza de Cernuda mucho antes de su salida de España. Me parece esta hipótesis especialmente sugestiva, sobre todo si tenemos en cuenta que hay en el libro un fuerte componente edénico —que luego analizaremos— que nos permite relacionar el libro (J. Gil de Biedma) con ciertos aspectos de la obra de Garcilaso, al que ya Cernuda había rendido homenaje (1927) con *Égloga*, *Elegía*, *Oda*. «Creo —dice J. Gil de Biedma— que ningún otro lugar de su obra sirve para comprender mejor el sentimiento de especial afinidad que Garcilaso [...] suscitaba en él» (1). Esto es así y la prueba es que en la poesía que Cernuda escribía por estos años, paralelamente a la redacción de *Ocnos*, aparece la naturaleza en perjuicio de otros temas, como el amoroso, que quedan relegados a un segundo plano.

El exilio del que hablamos al principio se manifiesta, fundamentalmente, a través de un tono nostálgico que impregna los temas del libro: Nostalgia de su país, de su casa, de Sevilla —aunque a ésta no la nombre en todo el libro—, de sus calles y gentes; nostalgia en las impresiones y recuerdo de su infancia: el despertar del sexo, la conciencia del tiempo y la muerte, etc. Todo ello en poemas en prosa, porque, aunque el género no fuera de tradición española ni apenas cultivado entre nosotros —según el propio Cernuda—, «su forma se impuso fatalmente [...] como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores ya consignados y para sus nuevas experiencias...»

Es cierto que ya Cernuda había experimentado el poema en prosa, con escritura surrealista, en los ocho poemas en

(1) J. Gil Biedma: «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 327.

prosa de *Los Placeres Prohibidos* (1931) y en algunas prosas sueltas escritas para algunas revistas literarias de la época. Pero ahora, con *Ocnos*, es la primera vez que Cernuda escribe poemas en prosa dentro de la otra «tradición» —la juanramoniana— en que el género se presenta, por aquellos años de alumbramiento de la generación del 27 y posteriores.

Como obra de exilio —insisto en este aspecto—, el libro no llega a España —al menos por los canales propios de la distribución y comercialización de cualquier libro— en la primera edición (1942). A esto hay que añadir que la edición la costea el propio Cernuda —«la publicación del libro me dejó sin fondos», escribe a Nieves Madariaga— con una tirada muy limitada, que lo haría agotarse pocos años después. En este contexto podemos suponer que el libro tendría una escasa repercusión en los lectores españoles. El círculo quedaría reducido al mundo hispanohablante anglosajón (Universidades y redacciones de algunas revistas hispanoamericanas) y —esto ya en mayor medida— los países latinoamericanos. A este propósito sabemos que el libro fue reseñado por el hispanista Aubrey F.G. Bell en el *Bulletin of spanish studies* y, en México, por Octavio Paz. Cernuda prefiere la nota de Bell a la de Octavio Paz que, aunque «conocido suyo», no le convence lo que dice. Podríamos aquí hacer un paréntesis para interrogarnos sobre la posible influencia del libro *Ocnos* en los ambientes literarios españoles (y sevillanos), si éste hubiera tenido una distribución normal. Eso en el caso de que la censura no hubiera dejado sentir su mano, como en efecto lo hizo, cuando, en la edición de 1949, prohibió tres poemas del libro. Me parece que el libro hubiera tenido una escasa repercusión por aquellos años de exaltación garcilasista —en el peor de los sentidos— y de adiciones, más o menos sinceras, a la causa falangista del régimen de Franco. Cernuda desde luego lo tenía claro; en carta a Nieves de Madariaga escribe: «Como es natural espero que el libro [*Ocnos*] caiga en un pozo de silencio...» Las predicciones de Cernuda

—lamentablemente—se cumplieron. En su país —recuerda José Luis Cano— el libro no se vendió «y sólo llegó a unos pocos amigos del poeta». Cernuda, sin embargo, alumbra un punto de esperanza: «espero al mismo tiempo —escribe a su amiga Nieves— que el libro dure más que yo». Recordemos ahora los versos del poeta; cuyo eco quizá den un contrapunto desafiante e irónico —como todos los suyos— a nuestra interrogación anterior:

«Contra vosotros y esa ignorancia voluntaria.
Vivo aún, sé y puedo, si así quiero defenderme...».

Y también estos otros:

«Mi obra no está fuera, sino dentro,
En el alma; y el alma, en los azares
Del bien y del mal, es igual a sí misma:
Ni nace, ni perece. Y esto que yo edifico
No es piedra, sino alma, el fuego inextinguible».

No es extraño, pues, que Cernuda haya experimentado, por estos años, las dos etapas que Juan Goytisolo describe en el prólogo al libro de Julio de la Rosa —*Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*—: La primera etapa se manifiesta por una necesidad interior de forjarse un «valor-refugio» que le impulse a revivir las emociones del pasado, «a volver una mirada enternecida hacia el extinto paraíso infantil». Y continúa: «Dicha disposición anímica, característica de la primera fase del destierro, cede paso, con frecuencia, a una creciente sensación de extrañeza y desarraigo tocante a su tierra que puede transformarse en algunos casos en desafecto y aun en abierta e irreductible hostilidad». ⁽²⁾ Creo que comprendemos mejor ahora el velado pero cariñoso reproche a su amigo José M^a

(2) Juan Goytisolo: «Prólogo» en Julio Manuel de la Rosa: *Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*, Edisur, Sevilla, 1981, p. 8.

Izquierdo, en *Ocnos*, por otra parte el único personaje contemporáneo de Cernuda que aparece en el libro: «Su amor por la poesía, por la música ¿cómo podía conllevar aquellas gentes que le rodeaban? [...] ¿Por qué se obstinó alicortado en su rincón provinciano, pendón de bandería regional para unos cuantos compadres que no podían comprenderle?».

Sin embargo no es éste el tono usual de Cernuda en el primer *Ocnos*, cuyos poemas se insertan, todavía, en la primera etapa de recuerdos del *locus amoemus*; de recuperación nostálgica, pero aún gozosa, del niño Albanio que, andando el tiempo, se convertiría en el desterrado poeta Luis Cernuda, protagonista, al mismo tiempo, de su vida y de su obra.

Como es natural la reacción de Cernuda ante las escasas críticas de su libro no se hace esperar; En agosto de 1943 escribe a Nieves de Madariaga en estos términos: «Lo curioso es cómo dos o tres personas a quienes no les importaba un bledo mi poesía en verso [...] me dicen ahora que prefieren mis versos a mi prosa». Sin duda Cernuda no guardaba muy buen recuerdo de los críticos desde los tiempos de *Perfil del Aire*, libro que un crítico acusó de no ser «porvenirista» ni «noviformo» (véanse las puyas de Cernuda a este crítico, que no era otro que Angel del Río, en el «Crítico, el amigo y el poeta»). Cernuda no andaba errado cuando vaticinó sobre *Ocnos* que el libro duraría más que él mismo, como en efecto ha ocurrido con toda su obra, en verso o en prosa. Sólo nos cabe, como testigos directos, celebrarlo.

Al margen de esta historia externa del libro, que es importante para entender las vicisitudes de un autor ante su obra, podemos preguntarnos qué es fundamentalmente este primer *Ocnos*, el de 1942. Además de ser el primitivo y, por tanto, el más puro, en el sentido que los otros dos (1949 y 1963) son poemas añadidos al primero, creo que es el verdadero *Ocnos*, el de la recreación del paraíso de la infancia o el de la exploración, «a través de una concepción mística de la naturaleza, de un ideal existencial de *vita minima*». Es éste

un concepto orteguiano que hace referencia al ideal vegetativo del andaluz. «La vida paradisíaca» —nos aclara Ortega— «es, ante todo, vegetal: «Paraíso quiere decir vergel, huerto, jardín. Y la existencia de la planta se diferencia del animal en que aquélla no reacciona sobre el contorno. Es pasiva al medio. Con sus raíces recibe el nutrimento telúrico, con sus hojas bebe del sol y del viento. No hace nada, vivir, para ella, es a un tiempo recibir de fuera el sustento y gozarse al recibirlo. El sol es a la par alimento y caricia en la manecita verde de la hoja. En el animal se separa más la substancia y la delectación. Tiene que esforzarse para lograr el alimento, y luego, con funciones diversas de ésta, buscarse sus placeres. Cuanto más al Norte vayamos más disociados encontraremos esos dos haces de la vida [...] En el Paraíso [sic.] no se comprenden goces intensos, concentrados frenéticamente en puntos del tiempo, a que siguen horas de vacío o de amargor. El vegetal paradisíaco goza mínimamente, pero sin discontinuidad: goza de tener su follaje bajo el baño térmico del sol, de mecer sus ramas al venteo blando, de refrescar su médula con la lluvia pasajera [...] Es indecible cuánta fruición extrae el andaluz de su clima, de su cielo, de sus mañanitas azules, de sus crepúsculos dorados. Sus placeres no son interiores, ni espirituales, ni fundados en supuestos históricos. De todo esto ha aceptado el mínimo que la presión de la época le imponía. Pero la raíz de su ser sigue sumerguida en esa delicia cósmica, elemental, segura, *perdurable*. El andaluz tiene un sentido ventral de la existencia y vive con preferencia en su piel. El bien y el mal tienen ante todo un valor cutáneo: bueno es lo suave, malo lo que roza ásperamente [...] El andaluz [...] se cree un pueblo privilegiado [...] Como el hebreo se juzga aparte entre los pueblos porque Dios le prometió una tierra de delicias, el andaluz se sabe privilegiado porque, sin previa promesa, Dios le ha adscrito el rincón mejor del planeta. Frente al hombre de la tierra prometida es el hombre de la

tierra regalada, el hijo de Adán a quien ha sido devuelto el Paraíso». (3)

La cita de Ortega es larga, pero creo que no cabe un comentario mejor, ni más atinado, al verdadero significado de *Ocnos*. Se diría que los pasajes del libro de Cernuda son la puesta en práctica de la teoría andalucista de Ortega. En todos los fragmentos de *Ocnos* relativos a la naturaleza hay un rasgo en común: la identificación ante ésta y el niño Albanio. Y más que sentimientos espirituales, se diría que son sensaciones físicas, de pura animalidad, vegetal diría Ortega, como, por otra parte, es normal. Es una existencia paradisíaca, edénica, perdurable y eterna; «Son las sensaciones las que llevan —después— a la reflexión filosófica y moral, como por ejemplo el magnolio, donde la planta, al satisfacer la vista infinitamente, se convierte en un símbolo de vida» (D. Musacchio). Esto es así antes de caer en el mundo, antes de saberse limitado por el tiempo —«Pero terminó la niñez y caí en el mundo» [«Escrito en el agua»]. Precisamente *Ocnos*, los poemas del libro, se escriben desde el irremediable intento de evitar la expulsión del Paraíso. Aunque este disgusto no se expresará en *Ocnos* sino mucho más tarde, en los nuevos poemas añadidos a la segunda edición del libro. En la primera —la del 42— hay todavía una armonía perfecta entre la naturaleza y el niño; armonía que no se romperá hasta el poema, «Escrito en el agua», del que Cernuda era consciente que actuaba «como una especie de tapón e impedía la continuación de libro» [carta a J.L. Cano desde Mount Holyoke, en diciembre de 1947].

Creo que además de la teoría de Ortega sobre Andalucía se pueden rastrear otras influencias o relaciones literarias —en el más amplio sentido— que conforman el fino entramado

(3) J. Ortega y Gasset: «Teoría de Andalucía», en *Viajes y países*, Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed., 1968, pp. 91-107.

teórico sobre el que se sustenta la obra. No es que Cernuda creyera a pie juntillas todo lo que Ortega escribió sobre Andalucía o sobre la forma de comportarse de los andaluces, en este caso; se trataría más bien de experiencias de lecturas del autor que, en algún momento, vendrían incluso inconscientemente, a su cabeza coincidiendo con su personal experiencia vital y plasmándose, en esta ocasión, en forma poética. El propio Cernuda dejó esbozada su propia teoría de Andalucía en el artículo de 1936 «Divagación sobre la Andalucía Romántica»: «La naturaleza es tan viva allí —escribe— que sus dones deberían bastar generosamente a quienquiera. Ha sido necesaria la feroz civilización burguesa para que el hombre del pueblo andaluz se viera desposeído en un ambiente donde todo respira al contrario, abundancia y descuido». O también «Pocas tierras se prestan como Andalucía a ese deseo de un poeta indolente; la naturaleza no necesita allí que se le añada por nuestro espíritu, sino al contrario es nuestro espíritu quien debe anegarse en ella, [...] Lo que sorprende allí siempre es la falta de esfuerzo». [«Bécquer y el romanticismo español»] Palabras que, como se ve, coinciden en síntesis con las de Ortega.

Dentro de este haz de relaciones e influjos literarios —repito en el más amplio sentido de la palabra— me gustaría destacar ahora el elemento andalucista, ya visto en Ortega, pero esta vez con una formulación regionalista. Me refiero al «idealismo andaluz» de principio de siglo que en Sevilla tuvo, entre otros, a J. María Izquierdo como uno de sus más fieles protagonistas. Como he dicho en anterior ocasión ⁽⁴⁾, no se trata de relacionar a Cernuda con un andalucismo militante —nada más lejos del carácter introvertido y crítico contra las fáciles exaltaciones localistas de Cernuda—, sino de poner

(4) M. Ramos Ortega: La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro *Ocnos*, Diputación Provincial de Sevilla, 1982.

de manifiesto en la obra un plano de referencias socioculturales que forman parte del contexto de *Ocnos*. Algo parecido a los análisis, desde una vertiente krausista, de la obra de J.R.J. Me refiero a *Platero y yo*. En este sentido no podemos olvidar el papel de dos revistas sevillanas que contribuyeron, cada una en su momento, al resurgir del ambiente cultural de la capital andaluza, en el período comprendido entre 1915 y 1926. Años que abarcan desde los 13 a los 24 de la vida del poeta. Período vital para su formación literaria. Estas dos revistas son *Bética* y *Mediodía*. *Bética* vino a representar, como más tarde *Mediodía* en el campo de las artes —pintura, escultura, arquitectura, música y literatura—, un fiel apunte del despertar de la conciencia regionalista. En efecto, Andalucía como fuente de inspiración, como tema, ocupaba un lugar preferente para los artistas españoles de la época. Baste recordar cómo, en el campo musical, Albéniz, Granados y M. de Falla se inspiran en la tradición popular andaluza para crear sus obras pianísticas. José Bergamín, componente junto con Cernuda del grupo del 27, pone de relieve («El idealismo andaluz») que los tres vértices del triángulo artístico, modelo de la época, son los tres andaluces universales: Falla, J.R.J. y Picasso, en la música, literatura y pintura respectivamente, Bergamín, en el artículo citado, rastrea la huella de estos tres andaluces en la generación del 27 hasta llegar a Cernuda del que dice: «...idealmente andaluza, [su obra] tiene, sobre todo, la gracia, el angélico don andaluz —sevillano— de la gracia; tiene ángel auténtico, no mixtificado por ningún sobrenaturalismo literario, y tiene arquitectura ideal viva, ligera, erguida, nítida, como una Giralda».

En el campo de las ideas la mayor aportación de la revista *Bética* consistía en la búsqueda del ideal andaluz que «llevaba en sí el doble cometido de ser, por una parte, la luz que guiase los esfuerzos de los andaluces preocupados en la regeneración nacional, y por otro, de acabar con la falsa leyenda pintoresquista que sobre Andalucía pesaba»...» Uno de los componentes del grupo de *Bética* fue precisamente J. María

Izquierdo, el autor de *Divagando por la ciudad de la gracia*. Cernuda dejaría esbozada su teoría de Andalucía en el artículo «Divagación sobre la Andalucía romántica» y en *Ocnos* dedica un poema a J. M. Izquierdo. Además de esta presencia de Izquierdo en *Ocnos*, los parecidos entre ambos escritores son mayores de lo que, a primera vista, pudiera pensarse. Voy a limitarme a dos que pueden observarse respectivamente en su vida y en su obra (las de los dos).

En su vida: Izquierdo buscó el ideal andaluz en el contacto con la naturaleza: «[...] en este retorno de los campos acaso los hombres logren fundir el ideal hedonístico, dionisiaco de amorosa comunidad con la naturaleza, y el ideal ético, apolíneo, de la rítmica soberanía del espíritu... Armonía que quizás hayamos dejado dormir para siempre en tierras de Andalucía, por no habernos cuidado de cultivar su genio». Cernuda, por su parte, trata de recuperar en el paisaje el mítico paraíso de virtudes naturales consustanciales al hombre.

En su obra, o en sus obras: *Divagando...* y *Ocnos* no pueden considerarse como una pintura fiel —explícita al menos— de Sevilla. La concepción urbanística del libro de Izquierdo «se orienta hacia la Sevilla que podría y debería ser». En esta raíz de origen utópico se basan, en cierto modo, los dos libros porque ambos imaginan la ciudad como un ideal de comunidades humanas. Ya sólo en este aspecto, aunque Cernuda no fuera un seguidor apasionado del regionalismo, la Sevilla de *Ocnos* (casas, trazado urbanístico de sus calles y plazas, etc.) responde, de alguna manera, a la esencialidad del carácter andaluz —como categoría universal exaltada por el idealismo andaluz de principio de siglo. Habría que añadir, como simple referencia histórico-literaria, que parecidas posturas regionalistas, para sus respectivos lugares de nacimiento, mantuvieron A. Ganivet con su *Granada la Bella* y Joan Maragall en su *Ciudad del ensueño*.

Ortega, J.M. Izquierdo... Todavía creo que se puede añadir un nombre más al capítulo de influencias que recibe Cer-

nuda en los momentos de gestación de *Ocnos*. Período que —propongo ahora aquí, como hipótesis de trabajo— pudo ser amplio, entre los años veinte y cuarenta; que, por otra parte, no tuvo que coincidir con la primera redacción de los poemas de un libro de recuerdos que, a veces se graban en la memoria, sin necesidad de apuntes ni de notas, y a veces surgen espontáneos al contacto con experiencias de rango similar, aunque no idénticas a las de la infancia.

El tamiz interpuesto entre la infancia y el momento de redacción de los poemas confiere a la obra un rango poético personalísimo, sin que en ello intervengan otros factores ni influencias que desmerezcan el valor literario en ese inusual libro de memorias. El tercer nombre que pudo tener un grado de influencia, mayor o menor que el de los dos anteriores, es el de Bécquer. Creo que el primer síntoma del romanticismo —léase becquerianismo— de Cernuda se puede encontrar en su propio proceso biográfico que constituye, a su vez, «la espina dorsal de su creación poética» [V. García de la Concha], o de su «biografía espiritual», como atinadamente definió Octavio Paz (1964) a su obra. Ya J.R.J., antes de afilársele el dardo de sus críticas —recíprocas por otra parte— contra el poeta sevillano, llamó a Cernuda «el más esencial, hondo sobrebecqueriano de los poetas jóvenes españoles». Y añade Juan Ramón: «No tiene cara de Bécquer, tiene calidades de Bécquer cuarenta años delante...». Cuando, en 1932, busca Cernuda título para un libro de poemas de amor desengañado —anécdota incluida en *Ocnos*: «Aprendiendo olvido»— escoge un verso de Bécquer: *Donde habite el olvido*. Tres años más tarde, en 1936, aparece en la revista *Cruz y Raya* su ensayo sobre Bécquer y el romanticismo español. Por otro lado, «Bécquer y el poema en prosa español», incluido en *Poesía y Literatura II*, marca el punto de mayor reflexión y acercamiento crítico del poeta al género de las *Leyendas* e, indirectamente, de *Ocnos*. En el caso de Bécquer la influencia no es solamente de índole sociocultural, como en los dos autores anteriores —Ortega y J. M^a Izquierdo—, sino específicamente

literaria, esta vez en el más estricto sentido. Detrás de la anécdota del traslado de los restos de Bécquer a la Capilla de la Universidad —«El poeta»— hay en el libro algunos aspectos que se relacionan íntimamente con la concepción poética becqueriana y de los que trataré de poner algunos ejemplos concretos.

La presencia de Sevilla —acento, luz, nostalgia del paisaje— se encuentra, casi imperceptible, en ambos poetas. Para no extenderme leo sólo un párrafo, en prosa poética, de las *Cartas desde mi celda* [III]; pasaje que sería similar a muchos de *Ocnos*:

«En Sevilla, y en la margen del Guadalquivir que conduce al convento de San Jerónimo, hay cerca del agua, una especie de remanso que fertiliza un valle de miniatura, formado por el corte natural de la ribera, que en aquel lugar es bien alta, y forma un rápido declive. [...] Un sauce baña sus raíces en la corriente del río, hacia el que se inclina como agobiado de un peso invisible, y a su alrededor crecen multitud de juncos y de esos lirios amarillos y grandes que nacen espontáneos al borde de los arroyos y las fuentes».

La prosa de Bécquer en este párrafo, como la de *Ocnos*, busca la cadencia, no la sonoridad; prosa y verso no son, en ambos, sino instrumento distinto de una misma expresión poética.

Otro aspecto que se relaciona con la poética becqueriana: La percepción de una segunda realidad, de la que sólo es consciente el poeta de las *Rimas*, inusitada, contraria a las leyes naturales, aparece también en *Ocnos* coincidiendo con los tres hitos que jalonan el descubrimiento de la poesía (narrado por el propio Cernuda en *Historial de un libro*). Estos tres hitos son:

1. El traslado de los restos de Bécquer a Sevilla y primera lectura poética que hace Albanio («El Poeta»).

2. La primera composición poética de su vida («El maestro»).

3. El *descubrimiento* de una segunda realidad, distinta de la percibida a diario, que en *Ocnos* aparece como lo inusitado y coincide con el momento de gracia, o momento místico, que Cernuda define como *el acorde* (En los poemas «La poesía», «El acorde» y «Mañana de verano»).

El tema del tiempo

Entre los temas que aparecen en el libro, hablo ahora de la edición de 1963 más «Escrito en el agua», yo destacaría uno sobre todos: el tema del tiempo, aunque hay otros como la muerte, el amor, la religión, la música, etc., que me parecen secundarios o subsidiarios del primer tema. Esto es así no sólo en la edición de 1942, lo que parecería normal en cuanto que sabemos es una recuperación del tiempo perdido, «el de la niñez asimilado a la eternidad» [D. Musacchio], sino que también lo es en las ediciones posteriores [1949–1963]. Este tiempo se erige en protagonista de la obra desde una doble perspectiva:

- Desde un punto de vista exclusivamente temático.
- Por el tratamiento técnico–narrativo del *tiempo* en la obra.

Veamos el primer aspecto, la temática temporal.

La mayoría de la crítica cernudiana está de acuerdo cuando opina que el tema del tiempo en su obra –poesía y prosa– es un deseo por interpretar la existencia a partir de la expulsión del paraíso, entendido éste como un presente eterno. En *Ocnos* son numerosos los pasajes en los que el poeta alude a la eternidad. En un principio este tiempo eterno se alza frente al niño casi siempre con una sensación de gozo, pero también de temor:

«[...] Mas a su idea infantil de Dios se mezclaba insidiosa la de la eternidad y algunas veces en la cama, despierto más temprano de que solía [...] le asaltaba el miedo de la eternidad, del tiempo limitado» («La eternidad»).

Hay dos enemigos opuestos a la felicidad del niño, uno el tiempo pasado, y otro el tiempo futuro:

«La palabra [eternidad] aplicada a la conciencia del ser espiritual que en él había, le llenaba de terror [...] sentía su vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas, sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás» («La eternidad»).

Del pasado Cernuda teme el no ser y del futuro la muerte. Enfrentado con estas dos opciones, el niño se verá obligado a elegir. Si pudiera se quedaría con el primero: la no entrada en el mundo. En este sentido sería paradigmática la brevísima vida de Juan Altolaguirre —el hijo de Concha y Manuel—muerto apenas nacer, al que no cupo ni la posibilidad de caída en el mundo, y por lo tanto de la pérdida de su inocencia original. El drama del tiempo en la obra de Cernuda comienza, pues, cuando el poeta adquiere la conciencia de desterrado del paraíso.

La conciencia dramática del tiempo

José O. Jiménez [«Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda»] fue el primero que se aperció de la relación existente, en el tratamiento temático del tiempo, con respecto a otro poeta sevillano, también exiliado y —tercera coincidencia— también muerto más allá de nuestra frontera: Antonio Machado. Hay especialmente un pasaje del *Juan de Mairena* que viene a la memoria cuando leemos la obra de Cernuda, es aquel en el que Abel Martín exclama: «Sin el *tiempo*, sin esa invención de Satanás, sin ese que lla-

mó mi maestro engendro de Luzbel en su caída, el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco». Precisamente, a raíz de la consideración del tiempo como realidad fluyente, que actúa sobre los cuerpos envejeciéndolos y privándolos de su hermosura primera, es como hay que entender la antinomia realidad-deseo. El tiempo, en la obra de Cernuda, es algo más que un tema poético: es la conciencia de la propia desaparición de él mismo y de los demás:

«Y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de mi propia desaparición, de cómo también yo me partiría un día de mí» («Escrito en el agua»).

Cernuda nunca se sitúa en un plano impersonal —aunque en el libro sea Albanio o «el niño»—, su obra siempre está vinculada a su vida, es, a un tiempo, leyenda y autobiografía. Ahora bien, el protagonista se sitúa frente al tiempo de tres maneras diferentes, aunque no contradictorias: con emoción, con reflexión y, por último, intentando trascenderlo. Veamos estos tres caminos.

Emoción

Para Cernuda las emociones son las adherencias del alma, jubilosas o tristes, positivas o devastadoras, a la irrefutable presencia de las cosas. En *Ocnos* la emoción se extiende, por tanto, a las cosas y lugares, además de a las personas. La experiencia es aún más dramática, para él, al comprender que su destino está íntimamente unido al paisaje paradisíaco de su infancia. Cuando se da cuenta ya es tarde, sólo queda el escapismo *emocionado* del recuerdo:

«Hay destinos humanos ligados con un lugar o con un paisaje. Allí en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida con embeleso inagotable. [...] Más tarde

habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada» («Jardín antiguo»).

La recuperación de los lugares supone, más tarde, la recuperación de las personas, como en este fragmento de «El destino», en donde recuerda y recupera su paso por la Universidad:

«Nunca el pasar de las generaciones parece tan melancólico como el representárselo en algo materialmente, tal en esos viejos edificios de universidades o cuarteles, por los que discurre cada año la juventud nueva, dejando en ellos sus voces, los locos impulsos de la sangre. Recuerdos de juventudes idas llenan su ámbito, y renuevan sus muros en el silencio como la espiral vacía de un caracol marino» («El destino»).

La emoción se proyecta no sólo sobre lugares o cosas sino también sobre las personas. Del paso del tiempo en ellas, Cernuda lamenta la pérdida de su hermosura, de su juventud. Podríamos leer, en este sentido, poemas como «El enamorado» o «Sombras», en donde aprecio ciertas connotaciones literarias del tópico del *Ubi sunt*:

«Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están?» («Sombras»).

La percepción de la decadencia física se convierte, así, en auténtico horror en los poemas finales del libro, en donde asistimos a una fatal toma de conciencia de la vejez del propio protagonista:

«Flota en torno de ellas [dice de las viejas] un aura de fétidos perfumes, como aquel de un cajón en mueble cerrado largos años, se exhala ya descompuesto, evocando el tiempo ido, que vuelve, no en recuerdo, sino presencia, irrevocable e inútil» («Las viejas»).

Reflexión

En Cernuda hay un perfecto equilibrio entre lo que sintió –la emoción– y lo que pensó –la reflexión–. En todo caso, si hubiera que inclinar la balanza de algún lado, me decidiría por el primer aspecto –sobre todo en el primer *Ocnos*– a pesar de que algunos de los poemas de madurez parezcan acumular una mayor materia reflexiva. El pensamiento de Cernuda sobre el tiempo nace en parte endeudado con el filósofo francés Bergson –probablemente también con Dilthey y Heidegger–, de quienes Cernuda asimila la idea de que el hombre es un ser histórico, en el sentido de que en cada instante de su vida está todo su pasado y es, a la vez, punto de partida de su proyección hacia el futuro. Para Cernuda el hombre de hoy es también el niño de ayer:

«El hombre que tú eres [dice en *Variaciones sobre temas mexicanos*] se conoce al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo. Comprendes entonces que al vivir esta otra mitad de la vida acaso no haces otra cosa que recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida, cuando el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzos». («El Patio»).

En este punto, preciso es aclarar que no hay que ver la reflexión sobre el tiempo como un dictado a la letra del pensador francés. Otros críticos han advertido la deuda del poeta sevillano con el pensamiento europeo contemporáneo –Rilke, Jaspers, Heidegger y Sartre–. En la línea de este pensamiento no serían menos importantes cuestiones como la estrecha casualidad entre vida–muerte, el predominio de ésta como última realidad para el poeta y, en fin, la misma situación de saberse arrojado del paraíso de la infancia a una existencia temporal en la que no ha habido alternativa posible.

Trascendencia

¿Es posible trascender al tiempo limitado de los hombres? La respuesta a esta pregunta nos llevaría a plantearnos una aspiración, por parte del protagonista del libro, de lo Absoluto y, a su vez, a indagar en lo que sería una especie de metafísica en la obra del poeta sevillano. Pienso que esta metafísica sería objetivable en cuatro puntos concretos que trataré de ilustrar con algunos ejemplos de *Ocnos*.

1. La actitud cognoscitiva del poeta frente al tiempo es idealista, según la antigua división entre platónicos y aristotélicos, que el propio Cernuda explica en *Historia de un libro*: «Los hombres son, por nacimiento, platónicos o aristotélicos, o sea idealistas o materialistas». En este sentido la trascendencia de la realidad temporal abarcaría lo que Cernuda llama el aspecto invisible o diferente de las cosas, sin cuya posesión todo intento de conocer queda incompleto:

«¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario» («La poesía»).

André Gide, tan próximo a Cernuda por otros motivos, nos comunica una experiencia similar en las páginas autobiográficas de *Si la semilla no muere*:

«La creencia indistinta, indefinible, en no sé que otra cosa junto a lo real, lo cotidiano, lo reconocido, me acompañó durante muchos años, y no estoy seguro de no volver a encontrar en mí, todavía ahora, algunos restos de ella» (5).

(5) André Gide: *Si la semilla no muere*, Buenos Aires, Losada, 4ª ed., 1969, p. 20.

2. La segunda manera de situarse frente a la realidad –trascendiéndola– es indagando en la esencia divina del ser humano. A la luz de este origen divino del hombre se comprenden mejor poemas de *Ocnos* –«El tiempo» y «Escrito en el agua»– en donde la expulsión del paraíso y la edad de la caída en el mundo se vinculan a la pérdida de la esencia divina del ser humano.

3. Un tercer intento para trascender la limitación temporal del ser humano es el amor al que, en «Escrito en el agua», se le atribuyera el secreto de la eternidad:

Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu, ¿qué me importaba lo demás?

En parecidos términos se manifestaba la misma idea en *Historial de un libro*:

«Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la *eternidad*, aquella eternidad profunda a que se refirió Nietzsche. ¿Puede esperarse más de él? ¿Es necesario más? Cuando el amor se cumple también acaba, es como un espejo de la eternidad y, con frecuencia, una meta imposible hacia la que avanza la vida del hombre».

4. El cuarto intento para trascender el tiempo limitado es el de la salvación por la poesía. En la *Poética* que Cernuda escribió para la *Antología* de Diego leemos que «solo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él [...] es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba, aunque a diferencia del hombre no muere, y en *Ocnos* –«Mañanas de verano»– el niño dice:

«Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo».

Pienso que la poesía pudo ser trascendente –en el sentido que aquí venimos dando a esta palabra– para un escritor que edificó su obra –palabra edificante– la definió O. Paz– como propia biografía. Vida y poesía en él es una misma cosa, y la

poesía, cuando permanece, trasciende al tiempo de los hombres, se convierte, así, en mito o leyenda.

Elipsis de Sevilla

Busquemos la literariedad del libro: por qué siendo un libro de memoria excede lo autobiográfico. Entre los rasgos de estilo quisiera destacar sólo uno que me parece el más característico y, a la vez, el más sugestivo en el lenguaje poético del libro. Me refiero a lo que ya en otro lugar he definido como la *determinación elíptica*. Esta figura excede al mero discurso gramatical y literario del libro, por su relación con el significado utópico que la Sevilla de Cernuda presenta en la obra. Se ha hablado del antisevillanismo del poeta, contradicción aparente que unas veces nos presenta a un Cernuda sin raíces, «sin relación con la ciudad, a la que incluso azotaría con algún comentario crudo; pero otras veces la recordaba, la quería cerca de sí, aunque fuese en fotografía, en trozos muy concretos de sus calles y jardines» (Véanse las cartas de Cernuda a Higinio Capote publicadas en *Insula* por F. L. Estrada). «Estas cartas ilustran el episodio de su desgajamiento de su patria inevitable, chica en el decir común, grande por su tradición y por una realidad que gustase o no al poeta, acabaría trasmutándose en deseo de belleza». Hay un párrafo en *Historial* que, a mi juicio, resuelve esta contradicción aparente: «En julio de 1928 murió mi padre [...] y a comienzos de septiembre dejé Sevilla. La sensación de libertad me embriagaba. Estaba harto de mi ciudad nativa, y aún pasados treinta años, no siento deseos de volver a ella. Las ciudades, como los países y las personas, si tiene algo que decirnos requieren un espacio de tiempo nada más, pasado éste, nos cansan. *Sólo si el diálogo quedó interrumpido podemos desear volver a ellas*». Al leer *Ocnos* nos apercebimos que, en efecto, el diálogo quedó abierto. Elipsis significa aquí rodeo,

recuperación de la idea, de la esencia de una cosa pero teniendo cuidado de no nombrarla. Se podría decir que todo *Ocnos* es una gran elipsis de Sevilla, a la que Cernuda describe –o se pudiera pensar que describe– sin decir nunca su verdadero nombre. Baste recordar, a título de ejemplo –aunque luego añadamos otros–, el poema «La ciudad a distancia», perspectiva de la ciudad desde San Juan de Aznalfarache.

«Más allá de la otra margen, estaba *la ciudad*, la aérea si-lueta de sus edificios claros, que la luz, velándolos en la distancia, fundía en un tono gris de plata. Sobre las casas todas se erguía *la catedral*, y sobre ella aún *la torre*, esbelta como una palma morena. Al pie de la ciudad brotaban desde *el río* las jarcias, las velas de barcos anclados».

Al leer este texto no nos cabe ninguna duda de cuál es la ciudad, la torre y el río de esa «misteriosa» ciudad, velada por la distancia, no sólo espacial sino cronológica. A mi entender, la característica más importante del lenguaje poético del libro radica en esa ambigüedad localizadora del discurso literario a nivel determinativo. A partir de aquí caben un gran número de ejemplos en los que nos encontramos con parecidas situaciones del poema anterior. Por seguir un orden empecemos con los sustantivos. Por ejemplo, veamos los nombres de personajes:

El niño: «Le gustaba *al niño* ir siguiendo paciente, [...] el brotar oscuro de las plantas»,

«*El niño* no atiende a los nombres sino a los actos...»

«al trote de las mulas del coche, volvía *el niño* a la ciudad desde aquel pueblecillo».

La madre: «La voz de *la madre* decía: –Que descorran la vela»

Otros personajes: «Pared frontera de tu casa vivía *aquel* pianista»

«Eran unos seres a quienes llamaban «los maricas»

«... a espaldas de la iglesia del Salvador, sobre cuya acera se estacionaban *los gallegos...*»

Lugares y edificios singulares: «Entre las copas de las palmeras, más allá de las azoteas y galerías blancas que coronaban el jardín, *una torre* gris y ocre se erguía esbelta como el cáliz de una flor» («Jardín antiguo»).

«Ir al atardecer junto *al río* de «agua luminosa y tranquila» («La catedral y el río»).

Adjetivos demostrativos. Según Pierce, los demostrativos, centro de la situación, funcionan como «index». En el discurso escrito remiten a algo ya mencionado por el propio mensaje. En el poema de *Ocnos* faltan las referencias. Veamos algunos ejemplos:

«*Allí* en *aquel* jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida como embeleso inagotable» («Jardín antiguo»).

«...Luego, tras una cancela, iba sesgada a perderse en el dédalo de otras callejas y plazoletas que componían *aquel* barrio antiguo». («El magnolio»).

«Noviembre y febrero son *allá* meses de lluvias torrenciales» («La riada»).

Tiempo circular

Los ejemplos serían interminables. Veamos, por último, el caso de los tiempos verbales. El pasado, que es el tiempo más usado en *Ocnos*, se refiere a un momento –valga la paradoja– intemporal, que el poeta desearía eterno. La acción

verbal está envuelta en el ministerio de la repetición o circularidad de un pasado que el lector desconoce, porque el discurso poético lo elide. Precisamente en ello reside toda la capacidad expresiva del texto. Leo sólo un ejemplo:

«Eran tres pregones.

Uno cuando llegaba la primavera, alta ya la tarde, abiertos los balcones, hacia los cuales la brisa *traía* un aroma áspero, duro y agudo, que casi *cosquilleaba* la nariz» (Pregones).

Empecé este apartado, el del lenguaje poético, hablando de la contradicción en que se movía Cernuda respecto a su tierra nativa. Quizá por esto, la impresión que da *Ocnos* es la de ser un libro para iniciados en la magia de Sevilla y, sin embargo, la captación que hace de Sevilla, sin nombrarla siquiera, es de una sutileza difícilmente parangonable con ningún otro libro autobiográfico.

Me gustaría, por último, hacer una valoración final de la obra. Yo destacaría, por encima de todo, la polivalencia significativa del libro. Aún hoy, después de haberlo leído unas cuantas veces, me doy cuenta que, a cada nueva lectura, me parece un libro nuevo y distinto. Para no extenderme yo resumiría esa polisemia en los siguientes niveles de lecturas. Si nos fijamos en la edición del 42, el libro puede leerse como la memoria recuperada de la infancia sevillana. Las ediciones de 1949 y 1963, aun conservando este carácter esencial de recuperación del paraíso perdido, añaden las impresiones y experiencias del desterrado por otros países como Inglaterra, Escocia y EE.UU. Ahora bien, sobrepuesto a este análisis meramente externo y más evidente de la obra, hay todavía dos niveles de lectura que me gustaría resaltar. El primero es aquel desde el cual leemos la obra como el mito del eterno retorno —véase la cita de Goethe al frente del libro—: el autor se instaure en su infancia-adolescencia sevillana como un presente eterno, al que constantemente regresa, como si el tiempo no existiera. Por último hay un nivel de lectura, más

complejo y rico que los anteriores, que a mi juicio es la clave de toda la obra –verso y prosa– de Cernuda: *La realidad y el deseo* es la fábula del poeta-héroe arrojado del paraíso de su infancia, y *Ocnos* es la explicación, desde dentro, de este mito o narración fabulada. He titulado este estudio *realidad y leyenda...* Leyenda en el sentido de que en *Ocnos* se narra la vieja historia de la expulsión del paraíso; realidad porque, al mismo tiempo, esta es la historia del propio L. Cernuda que se convierte, así, en autor y protagonista de su propia obra. El libro está ahí, y por supuesto, sigue abierto a toda clase de lecturas e interpretaciones. La mía es sólo una más, aunque seguiré volviendo una y otra vez al libro, enredado ya para siempre en su atractivo y sugerente misterio.

Primera voz de Pedro Salinas (1924–1931)

Pero no podría llamarse «lost generation»...

Jorge Guillén.

Aunque es mi propósito estudiar más adelante la poesía completa de Pedro Salinas, quisiera ahora entrar a considerar, siquiera brevemente, sus tres primeros libros: *Presagios* (1924); *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931).

Sabemos que la primera aparición de Pedro Salinas es bien temprana, nada menos que en 1911, a los veinte de edad, se imprimen en la revista *Prometeo*, a la sazón dirigida por Ramón Gómez de la Serna, sus primeros versos que el propio Salinas no dudaría en calificar, años más tarde, de «espeluznantes». No obstante, parece que esta primera y temprana vocación poética se frena porque el primer libro de su vasta producción poética no aparece hasta el año 1924. Aunque, durante el período de 1911 a 1915 lo llenan las cartas escritas a su novia, Margarita Bonmati ⁽¹⁾. Nada menos que trece poemas aparecen en este epistolario. Por fin, en la primavera de 1914, Salinas comunica a su novia que está poniendo en limpio sus versos para componer un libro. ¿Qué dificultad tendría un joven poeta, todavía sin oficio ni beneficios, para publicar sus versos? Naturalmente las económicas, hasta el año 1918 el joven Pedro Salinas no gana sus oposiciones a la Cátedra de Literatura de la Universidad de Sevilla. Antes, desde 1914, Salinas es lector en la Sorbona pero probablemente el sueldo da para pocas alegrías. Entre éstas, desde luego, no parece encontrarse la publicación de un primer

(1) Pedro Salinas, *Cartas de amor a Margarita (1912-15)*, Alianza Editorial, 1984.

libro juvenil de versos. Su madre tampoco parece proclive a prestarle el dinero que le hace falta. Entre otras cosas porque la forma de difusión de este proyectado libro parece, ciertamente, original: no quiere ponerlo a la venta «porque aquí no se venden los libros de poetas nuevos» (2), sino que los regalaría a los amigos.

Presagios, su primer libro, no aparece hasta 1924, es decir a los treinta y tres años de la vida del poeta. Confieso que este primer libro de poemas del autor de *La voz a ti debida*, hubiera pasado prácticamente desapercibido si no fuera porque, desde hace tiempo, se han grabado en mí las palabras de Luis Cernuda que cito a continuación:

«...por aquella fecha aparece *Presagios*, libro capital en la actual época literaria española, ofreciendo ya totalmente la poesía de un poeta [sic] que, con Jorge Guillén, habría de compartir luego, ahora, la supremacía poética española». (3)

Y más adelante el jovencísimo poeta de la calle del Aire precisa más todavía:

«No puedo, sin embargo, hablar ahora tanto como quisiera de *Presagios*, lectura decisiva para mi destino de poeta, como decisivo fue también para mí el encuentro con su autor» (4).

(2) Ibid, XXXIX.

(3) Luis Cernuda, «Pedro Salinas y su poesía (1929)», en *Prosa Completa*, edición de Derex Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 1218.

(4) Me parece necesario advertir, aunque luego insistimos en ello, que estamos aún en 1929, cuando la influencia del joven profesor recién llegado a Sevilla a ocupar su Cátedra de Literatura Española, es todavía muy poderosa. Como sabemos andando el tiempo, esta relación se enfriaría mucho, aunque no por ello haya elementos de juicios suficientes para pensar que Cernuda cambiara de opinión, al menos respecto a este primer libro, sobre el poeta madrileño.

Un inciso: sabemos que Luis Cernuda escribe estos párrafos en 1929. El poeta sevillano —«el más fino que le nació a Sevilla», en palabras del propio Salinas— acaba de marchar de Sevilla, para no volver jamás a ella, y el recuerdo de su joven profesor de Literatura está todavía muy cerca. Como lo están las primeras reuniones poéticas en su casa y los primeros escauceos poéticos. Las primeras recomendaciones literarias (poesía francesa *avant toute chose*) y el lectorado, por recomendación de su joven maestro, en Toulouse. Luego vendría (¡Ay!) la publicación de *Perfil del Aire* y el silencio de Pedro Salinas ante los injustos ataques de la crítica al primer libro de su discípulo —«y me pasó un año sin conocer al poeta más hondo y más fino que le nació a Sevilla». Más tarde la separación.

Pero, a pesar de ello, el poeta de *La Realidad y el Deseo* ha tenido la honradez y la nobleza —*rara avis*— de escribir las palabras antes citadas sobre el poeta castellano y su primer libro, *Presagios*. Desde luego y a partir del *Perfil del Aire* (1927), ya nada volvería a ser igual, pero es un *beau geste* por parte del discípulo.

Yo, en cambio, confieso que no he sentido la misma admiración que impresionó al joven poeta sevillano. No digo lo mismo de *Fábula y signo* y *Seguro azar*, hoy reunidos en un mismo volumen al cuidado de la hija del poeta, Solita Salinas, y publicado por Alianza Editorial ⁽⁵⁾. Pero es que no encuentro justificación alguna a las palabras tan encomiásticas de Luis Cernuda para un libro tan primerizo e inmaduro, como no sea por el hecho, ya antes señalado, de estar provocadas por el agradecimiento y la amistad.

En el año 1955 —veintiseis más tarde— vuelve Cernuda sobre la poesía de Pedro Salinas —«Pedro Salinas y Jorge Gui-

(5) Pedro Salinas, *Poesías Completas* (1). *Fábula y Signo. Seguro azar. Presagios*, prólogo de Solita Salinas, 1989.



llén»— En este artículo publicado por primera vez en *México en la Cultura* y luego incorporado al volumen *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), la opinión del discípulo sobre el maestro, sin duda por el efecto saludable de la perspectiva, es mucho más cauta y objetiva:

«Entre los poetas de la generación de 1925 es Salina uno de aquellos cuya obra parece más difícil de apreciar en su valor justo; frente a la indiferencia de unos pesa bastante la admiración algo convencional de otros, y acaso sea necesario dejar que pase tiempo antes de decidir acerca de la aportación hecha por Salinas a nuestra lírica contemporánea». (6)

No obstante, a pesar de los años transcurridos desde el primer artículo, en 1929 a éste, el poeta sevillano mantiene incólume su primitiva opinión sobre el libro *Presagios*:

«Sin embargo, con recelo inevitable a lo que de aventurado haya en esta opinión [?], quisiera decir que *Presagios* me parece lo más importante de su labor; muestra ahí cualidades poéticas espontáneas en su temperamento [...] El hecho de que yo leyera *Presagios* siendo muy joven, y quizá menos acostumbrado al examen objetivo de mi lectura, no creo que tenga parte en la simpatía por dicho libro» (7).

Y más tarde, el ya maduro poeta de *La Realidad y el Deseo* apostilla sin titubeos:

«...su relectura [la de *Presagios*] ulterior me ha confirmado en la creencia de que es el libro de más valor entre los de Salinas. Y también uno de los más valiosos en la generación de 1925» (8).

Después de estas dos últimas citas me parece que no hay dudas: para Cernuda *Presagios* es el mejor libro de poemas

(6) Luis Cernuda, ed. cit., p. 436-437.

(7) Ibid, 437.

(8) Ibid, ibid.

publicado por Pedro Salinas. Como quiera que al principio de este artículo yo he planteado mis dudas al respecto, quisiera confrontar mis ideas sobre el libro con los juicios de Cernuda sobre este primer poemario de Salinas.

El libro *Presagios* consta de 49 poemas que, según la clasificación temática que hace el propio Cernuda, se pueden agrupar bajo los siguientes epígrafes: «1º) poemas de tono prosaico y realista [...] 2º) poemas de cierta riqueza expresiva, un tanto gongorina [sic] [...]; y 3º) poemas de tono intelectual e ingenioso [...]»⁽⁹⁾

Al parecer, la cualidad que más aprecia Cernuda de este primer libro de Salinas es la sencillez —rayando a veces en el prosaísmo—. Sencillez de la que va apartándose deliberadamente —quizá por influencia de Guillén— hasta llegar a convertirse —siempre según Cernuda— en un poeta «ingenioso de tendencias cosmopolitas»⁽¹⁰⁾. Está claro que Cernuda utiliza estos dos adjetivos («ingenioso» y «cosmopolita») en un sentido claramente peyorativo. Como lo confirma las palabras siguientes:

«...llegando, si no a desconocer enteramente su naturaleza poética propia, casi hasta malograrla».

No hay que olvidar —y no pretendo su justificación— que Cernuda no simpatiza —no lo hizo nunca— con las tendencias poéticas del arte de vanguardia, en el sentido de tomar el arte como juego. Ni arte como juego ni «poesía pura» según la entiende el poeta de la calle del Aire. Para Cernuda la poesía es y debe ser comprometida. De ahí que no le digan nada los versos de *Seguro azar* y *Fábula y Signo*, los dos libros posteriores a *Presagios*.

(9) Ibid, 432.

(10) Ibid, 433

Por el contrario mi tesis es que estos tres primeros libros de Pedro Salinas hay que leerlos juntos –como muy bien ha hecho la editorial Alianza al agruparlos en un primer volumen de sus *Poesías Completas*. Y que solamente en función del gongorismo y de la teoría del arte por el arte es justificable y asumible el tono lírico de este primer Salinas.

Hagamos la prueba. Cojamos –no al azar– un poema del grupo que Cernuda denomina de «tono prosaico y realista»:

Un viejo chulo la dijo
(la chiquilla era inclusera):
«¡Bendita sea tu madre!»
Al pasar junto al cuartel,
un soldado la gritaba
(la niña
tenía el cuerpo podrido):
«¡Olé tu sangre, muchacha!»
y un mocito
que era de la torería
la juró un día de abril
(Dios la iba a matar en mayo)
«¡Chiquilla, tú eres mi vida!»

Después de leer este poema que –no lo olvidemos– Cernuda inserta dentro del grupo de tono picaresco, confieso que estoy en franco desacuerdo con el juicio del autor de *La Realidad y el Deseo*.

«[...] Salinas parecía más bien un poeta sencillo y directo, en ocasiones deliberadamente prosaico, en los [libros] siguientes se desvía de lo que tal vez era su camino verdadero» (11).

«Verdadero» [?] denomina, un poeta de la sensibilidad de Cernuda, los versos antes citados. Confieso mi perplejidad.

(11) Ibid, ibid.

Si por ingenio o artificiosidad entiende Cernuda falta de sentimiento o ausencia de emoción, confieso que encuentro mucho más emotivos y sentimentales —en el mejor sentido de la palabra— los poemas de *La Voz a ti Debida* (1933) y *Razón de Amor* (1936). Pero desde luego no tanto los versos de *Presagios*. Estoy, por tanto, mucho más conforme con juicios como los de Solitas Salinas.

«[...] *Presagios* nos muestra al joven Salinas forjándose un lenguaje nuevo, como hablado» (12).

Como bien reconoce la propia Solita Salinas, el sentimentalismo e incluso el prosaismo de los primeros versos de Pedro Salinas procede de las *Historias para niños* de Juan Ramón Jiménez e incluso —también hay aquí un prosaismo relacionado con Campoamor (1817–1901). «El ejemplo de Laforgue, su voz cotidiana y callejera» (13) Laforgue, Jules Laforgue (1860–1887), es el poeta francés que influye en el propio Juan Ramón Jiménez y es admirado por Pedro Salinas «porque aspira a llevar a sus versos la palabra hablada de todos los días ¡Que nuestra vida sea un himno cotidiano!» (14).

Prosaismo, Laforgue, Campoamor. Hemos llegado a un punto en el que es necesario detenerse. En los *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) escribe Cernuda un buen ensayo sobre Ramón de Campoamor. Hay allí más de una frase que viene al pelo para explicar la defensa del prosaismo en la primera poesía de Salinas. Citemos un par de ellas:

«Campoamor ha pasado a ser para nosotros [...] el poeta prosaico por excelencia, y su expresión y lenguaje por ejemplo de vulgaridad. Sin embargo, el juzgarle así se olvida su mérito principal: haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético». (15).

(12) Ed. cit., p. 11.

(13) Ibid., ibid.

(14) Ibid, 10.

(15) Luis Cernuda, ed. cit., p. 310.

Y más tarde añade:

«Dígase lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba». ⁽¹⁶⁾

Busquemos, pues, el hilo de nuestra argumentación. ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué el joven Cernuda queda impresionado en 1924, al aparecer *Presagios*, y llega a escribir en 1929 párrafos como los siguientes?:

«En el año 1918 marcha Salinas a Sevilla, con él van una inteligencia y una sensibilidad universales en la época actual [...]. Se diría Boscán [sic] llegando entonces con aquel itálico modo, pero un Boscán que fuese un Garcilaso, con toda su aristocracia de cultura, gracia y pensamiento. Y su estancia en Sevilla es decisiva para la juventud sevillana que entonces comienza». ⁽¹⁷⁾

¿Es necesario añadir algo más?: Boscán, Garcilaso... Las comparaciones son odiosas, pero en este caso no se necesitaba llegar a tanto, ni Pedro Salinas lo va a necesitar más adelante.

Pero volvamos a lo nuestro. ¿Qué es lo que ha impresionado al joven, al todavía inexperto, Luis de la actitud poética de uno de sus primeros modelos? Pues es muy fácil: La sencillez, la falta de artificiosidad. Está muy claro, Salinas es para Cernuda lo que pudo ser —salvando las distancias— Campoamor para Antonio Machado. Lo ha dicho él mismo: el valor histórico de Campoamor consiste en haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje supuestamente poético que utiliza-

(16) Ibid, 312.

(17) Ibid, 1218.

ron neoclásicos y románticos. Y no olvidemos que cuando Pedro Salinas y toda la generación de 1925 —por utilizar los mismos términos que Luis Cernuda— comienzan a escribir, el modelo de Rubén Darío y todo el modernismo está muy próximo y su influencia aún se deja sentir. La reacción era lógica. Quizá por ello, al final de su artículo sobre Campoamor, no duda Cernuda en apostillar refiriéndose a éste y a Rubén:

«...Y entonces tal vez comencemos a dudar cuando composiciones más cercanas en el tiempo, como la *Marcha Triunfal*, de Darío, nos parecen ya muertas, si en cambio otras más distantes, como *¡Quién supiera escribir!*, de Campoamor, no guardan todavía algún rescoldo vivo». (18).

El rescoldo, en el caso de L. Cernuda, también en muchos de los poetas del 27, cuando no vuelven sus ojos a los Cancioneros de nuestro siglo de oro —caso de Rafael Alberti—, es Antonio Machado, es Unamuno... los hijos vuelven los ojos a los abuelos, pero desprecian a los padres. Y el modernismo, al menos para los poetas más jóvenes, está demasiado próximo y todavía amenazante.

Así pues, Cernuda, entre los primeros libros del maestro, prefiere *Presagios*. Segunda tesis: De entre los poemas preferidos de este primer libro, el poeta sevillano elige aquellos que tienen un tono prosaico, alejados de las nuevas tendencias vanguardistas de la poesía pura y el arte por el arte.

Mi opinión —y lamento no coincidir con el poeta de *La Realidad y el Deseo*— es justamente la contraria. De la trilogía Saliniana, hoy editada por Alianza, prefiero *Seguro azar* y *Fábula y signo*, aunque hay poemas en *Presagios* que fueron también aceptables. Y, en segundo lugar, si hay poemas, dentro de esta primera obra, que merezcan ser salvados y aplaudidos, sin duda son aquellos que se inscriben, estilísticamente

(18) Ibid., 315.

hablando, dentro del llamado arte de vanguardia. Trataré de demostrar mi tesis basándome en los mismos puntos programáticos que utilizó Luis Cernuda, en 1957, para defender las características generacionales del grupo poético –por el denominado– de 1925 ⁽¹⁹⁾.

Los citados puntos, sintetizando mucho el artículo citado, son los siguientes:

- 1º La característica primera del grupo es el cultivo de la metáfora.
- 2º La segunda nota característica es la tendencia clasicista. Entendiendo clasicismo en un sentido muy amplio, que defiende modelos no sólo de la antigüedad greco-latina, sino también de la más inmediata contemporaneidad. Para dar un ejemplo: en Francia, Gide y Valéry serán escritores clásicos.
- 3º Defensa del gongorismo.
- 4º Estos escritores escriben bajo la influencia del surrealismo –como a Cernuda le gustaba denominarlo– francés.

Como aplicación, y en demostración ilustrativa de mi tesis, he elegido tres poemas de cada uno de los tres primeros libros que pueden representar todas y cada una de las etapas anteriores enunciadas por el propio Luis Cernuda y que, de alguna manera, neutralizan la idea de un Salinas no proclive a los nuevos tanteos poéticos de la lírica de vanguardia.

El primer poema es un soneto –en donde se aúnan clasicismo y gongorismo de *Presagios*; con el número 25 de la edición de Solitas Salinas:

(19) Luis Cernuda, ed. cit., p. 415–85.

¿Adónde ir? Envuelta toda entera
en neblina sutil la ciudad yace.
El lírico hipogrifo sueños pace
inclinada la testa, en la pradera
más íntima del ser y considera
con deleite amoroso el fuerte enlace
que a quietud le sujeta y que deshace
el ansia de la ruta viajera.
No hay nada afuera que me ponga linde:
ni camino que incite ni montaña
que dulce trasponer al alma sea.
La vida al interior pañal se rinde
y libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

En la misma lírica —clásica y gongorina— podríamos citar los sonetos números 23 y 24. Hago gracia al lector de no copiarlos, sobre todo cuando él mismo los puede leer en la citada edición.

Advierte L. C. de la primera característica —según él— de esta generación: el cultivo de la metáfora. Como ejemplo daré solamente uno, perteneciente a *Seguro azar*, curioso antecedente del poema de Rafael Alberti «Se equivocó la paloma». Se titula «Figuraciones» y es una paleta de colores variopinta, en donde la metáfora se alía con el impresionismo más esquemático:

«Figuraciones»

Parecen nubes, Veleras,
voladoras, lino, pluma,
al viento, al mar, a las ondas
—parecen el mar— del viento,
al nido, al puerto, horizontes,
certeras van como nubes.

Parecen rumbos. Taimados
los aires soplan al sesgo,
el sur equivoca al norte,
alas, quillas, trazan rayas,
—aire, nada, espuma, nada—,
sin dónde. Parecen rumbos.

Parece el azar. Flotante
en brisas, olas, caprichos,
¡qué disimulado va,
tan seguro, a la deriva
querenciosa del engaño!

¡Qué desarraigado, ingrávigo,
entre voces, entre imanes,
entre orillas, fuera, arriba,
suelto! Parece el azar.

Y por fin, lo que menos gusta a L. Cernuda: el arte de vanguardia, el futurismo, el culto al maquinismo, a la técnica. Al hablar de la poesía de Pedro Salinas, el maestro Dámaso Alonso destaca una característica en ella, común a la poesía contemporánea: «Su irrealidad, o capacidad de extraer de las cosas del mundo otra posible realidad íntima, invisible para el sentido poético». (20).

Cuando hablamos de surrealismo o superrealismo olvidamos muy a menudo que éste fue un movimiento de época muy ligado a los nuevos inventos de principios de siglo: el cinematógrafo, el automóvil... La realidad de los felices veinte es, en efecto, la de los «tiempos modernos». Los dos poetas del 27 que cantan con un mayor entusiasmo las nuevas maravillas son Rafael Alberti y Pedro Salinas. El propio Cernuda ha sido víctima de equívocos e interpretaciones erradas, incluso en poemas tan aparentemente neutros como el que lleva por título «Quisiera estar solo en el sur», de la serie *Un río, un amor* (1929), que no es más que un homenaje a las viejas composiciones musicales del jazz americano.

La realidad de los años veinte tiene, pues, esta vertiente de ensalzamiento a los emocionantes «tiempos modernos», al cine y, sobre todo, al automóvil, como en este poema de *Fábula y Signo* (1931):

(20) Dámaso Alonso: «Un poeta y su libro», *Revista de Occidente*, tomo XCVIII, 1931, pp. 239-246.

«Radiador y fogata»

Se te ve, calor, se te ve.
Se te ve lo rojo, el salto,
la contorsión, el ay, ay.
Se te ve el alma, la llama.
Salvaje, desmelenado,
frenesí yergues de danza
sobre ese futuro tuyo
que ya está rodeando,
inevitable, ceniza.
Quemas.
Sólo te puedo tocar
en tu reflejo, en la curva
de plata donde exasperas
en frío
las formas de tu tormento.
Chascas: es que se te escapan
suspiros hacia la muerte.
Pero tú no dices nada
ni nadie te ve, ni alzas
a tu consunción altares
de llama.
Calor sigiloso. Formas
te da una geometría
sin angustia. Paralelos
tubos son tu cuerpo. Nueva
criatura, deliciosa
hija del agua, sirena
callada de los inviernos
que va por los radiadores
sin ruido, tan recatada
que sólo la están sintiendo
con amores verticales,
los donceles cristalinos,
Mercurios, en los termómetros.

Al terminar *Fábula y Signo*, tercero de esta primera serie poética de la obra de Salinas, el tono y clímax están ya preparados para emprender la escritura de su próximo y más feliz libro: *La voz a ti debida* (1937). Pero esa es otra historia en la que por ahora no entro.

INDICE

Presentación	9
PARTE PRIMERA:	11
– En el texto de la novela: Estudio semiológico de « <i>Entre visillos</i> » de Carmen Martín Gaité.....	13
– «Burguesía y novela: <i>La infancia</i> , de Mercedes Fórmica» ..	101
PARTE SEGUNDA:	135
– Luis Cernuda en la poesía española contemporánea	137
– Realidad y leyenda en la obra de Luis Cernuda. Un modelo de análisis para la prosa poética.....	155
– Primera voz de Pedro Salinas (1924–1931)	181

Terminóse de imprimir
la presente edición
en la ciudad de Cádiz,
el día trece de junio
de mil novecientos noventa y uno,
festividad de San Antonio,
en los talleres de
Imprenta Repeto.





9 788477 860440